مختارات من

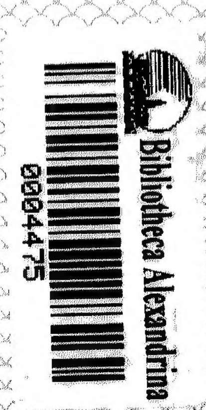
ديوان الشعر العربي

تأليف

دكتور عبد الله التطاوى
كلية الآداب - جامعة القاهرة

١٩٩٠

دار الثقافة للنشر والتوزيع
٢ شارع سيف الدين المهراني
بالفجالة





مختارات من

ديوان الشعر العربي

تأليف

دكتور عبد الله التطاوي

كلية الآداب - جامعة القاهرة

١٩٩٠

دار الثقافة للنشر والتوزيع

٢ شارع سيف الدين المهراني - القاهرة

ت / ٩٠٤٦٩٦

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

هذه صورة مبدئية لدراسة سريعة فرضتها على ظروف الطلاب لتلقى مادة شعرية منضبطة بين دفتى كتاب ، ومن هنا تبدو غلبة السرعة عليها طابعا عاما وواضحا ، إذ تكاد تتوقف عند حدود اجتزاء لبعض نصوص شعرنا القديم بما يكفى لإقامة لسان الطالب فى القراءة الفعلية للنص الشعرى من ناحية ، ومحاولة تربية نمط خاص من الذوق الأدبى فى استيعابه للنص وعرضه على أدواته النقدية من ناحية أخرى ..

ومن هنا كان اختيار هذا الكم من النصوص لغير المتخصصين من طلابنا طموحا إلى تحقيق هذين الهدفين ، ومن هنا - أيضا - كان التقديم بمعرفة طبيعة الحركة الأدبية وأصولها مقدمة لامناص منها كأساس لهذه الاختيارات ، ثم كانت تلك المحاولة السريعة لاستكشاف بعض صور المعارضة الشعرية تأكيدا لهذا التواصل الحتمى بين التجديد والتراث عبر عصور أدبنا العربى المختلفة .

ذلك أنه ينبغى أن نتوقف طويلا لتأمل ذلك الخيط الدقيق الذى يشد الشاعر إلى أغلى ممتلكاته على مستوى الوعى أو اللاوعى الفردى أو الجماعى وهو ما قد تكشفه فكرة التعرض للمعارضات الشعرية هنا .

وتبقى الإشارة إلى بعض الموضوعات النحوية رهنا بتقويم لسان طلابنا من خلال القراءة الصحيحة للنص الشعرى وصولا إلى القاعدة النحوية وتطبيقا لها فى آن .

وقبل هذه الرحلة السريعة لنا أن نرصد بعض المصطلحات فى الدراسة الأدبية للنص علّها تكون أداة لتحليل الطالب عمليا لتلك النصوص المختارة خروجا من دائرة الفوضى النقدية أو تحكيم الانطباع الخاص، وأملا فى الالتقاء حول رؤية موضوعية منهجية يحكمها طرح القضية على الطالب من خلال إدراك واعٍ لمعنى النقد الأدبى ومراحله . ذلك أن الدرس النقدى يجب أن ينطلق من عملية التحليل أولا قبل الإقدام على تقويم النص ، وفى دائرة التحليل هذه تتعدد الأدوات ويصبح الإلمام بها ضرورة ملحة لفهم ماهية العمل الأدبى موضوع التحليل وتبيُّن هويته وطبيعته النوعية وانتمائه إلى أى من الأجناس الفنية ، ثم تأمل طبيعة الأداة التى يتعامل من خلالها المبدع مع عمله لاستكشاف خصائصها المميزة بدءًا من تناغم الحرف مع الحرف ، إلى تجاور الكلمة مع مايجاورها ، إلى مصادر التصوير ولغة الصورة الجزئية والكلية إلى الإيقاع الصوتى الذى يحكم بناء النص ، لتنتهى الرؤية الجمالية من هذا التشريح لكل جزئيات النص إلى محاولة معاودة النظر وطرح أكثر من قراءة قبل إصدار الحكم النقدى .

وفى إطار فهم الوظيفة قد تتعدَّد مداخل الدرس الأدبى أمام الدارس وعليه ـ آنئذ ـ أن يختار من تلك المداخل ما يبدو وثيق الصلة بالنص وما يحل مشكلة فهمه وتقويمه ، أعنى بذلك ضرورة إدراك قارئ النص لطبيعة المدخل الاجتماعى الذى تلتحم فيه ذات المبدع مع موضوعه من خلال تلك العلاقة الجدلية التى يحكمها منطق اختياره لإحدى شرائح الواقع ليتوقف

عندها فيتأثر بهـا،فيصوغهـا جماليـا،فيؤثـر فيهـا بإخراجها مـن ضيـق الذات إلى رحابـة الجماعـة •

وفى نفس الأُطُـر الوظيفية قد نحتاج إلى مداخل أخرى على الصعيـد النفسى الذى يبدو مُلِحًّا إذا ما استغلق علينا فهم كل الأبعـاد الحقيقيـة التى يحتملها النص الشعرى والتى ربما ارتبطت ـ فى كثير من الأحيان ـ بواقع نفسى خـاص لدى المبدع على منهج الأستاذ العقاد فى دراسته لـ " شاعـر الغزل " و " الحسن بن هانئ " و " نفسـية ابن الرومى من شعره " • وعلى الصعيد الأسطورى قـد تشتد الحاجة الى فك بعض الرمـوز ، وفهـم الصـور وعـرض الفكـرة ، من خلال منظور تفسيرى قديـم يبدو مرتبطا بمفاهيم خاصـة لدى أبنـاء البيئـة خاصـة فى العصور القديمـة وإلا فكيف نفسر موقف العربـى القديم من فكـرة الغـول أو العنقـاء أو الصدى والهامة أو رمـوز المرأة والناقـة والشمس وغيرها ؟ •

من خلال التعرف على مصادر تلك الرؤى الجمالية والاجتماعية والذاتيـة النفسية والأسطورية يمكن أن نُقْدِم على فهم واضح للنص الأدبـى وصولاً إلى مرحلة التقويم التى يحكمها أولا هذا التحليل،وثانيا تلك الحساسية الخاصة التى يسمح بها للناقـد دون أن تصبـح فاصـلا مطلقـا فى إصدار الأحكام بالاستهجـان أو الاستحسان ، فإذا بالعمل ـ فى مرحلة التقويم ـ يتحدد موقعـه بـيـن الأعمال التى سبقته وبين ما عاصره منها وبين ما تأثـر بـه فى عصور تاليـة إذا كانت لـه تلك الميزة التى تترجمها لنا فكرة المعارضات الشعرية •

ويضاف إلى هذه المفاهيم العامة حول تحليل النص الأدبي ضرورة تأمل الدارس لطبائع العلاقات الخارجية التي تحكم الصلة بين النص ومبدعه أو بينه وبين موضوعه ، ومن ثم تحديد الأطر الاجتماعية التي تم في ظلالها إبداع النص استعانة بما انتهى إليه علماء الاجتماع من تقنين صور التأثر الحضاري بين مراحله المادية ثم الفكرية ثم الوجدانية ، ففي ظلال هذه المراحل تتراءى لنا قسمة عصور أدبنا العربي تبعا لطبيعة بنائه الأساس وما أصابه من ثبات ونمطية أو تحول وتجديد تكشف أثره ـ بالقطع ـ في حركة البناء الفكري الذي نعتبر الأدب جزءا منه لايكاد يتجزأ .

فإذا اكتملت صورة البناء الأساس في طبيعة الحياة الاقتصادية وما تسفر عنه من علاقات متميزة تنتهي إلى صياغة مجموعة من القيم والمثل الاجتماعية فإن تلك الصورة لابد لها ان تنعكس في كل ما يبدعه الإنسان أو حتى يحلم به فيصوغه لنا جماليا لنتوقف عنده تذوقا وتحليلا وتقويما .

ومن قبيل التأكيد على عنصر السرعة هنا تتراءى لنا هذه الاختيارات مجرد علامات على الطريق لتكون مؤشرا لاستخدام الأدوات النقدية ومحاولة عرضها وتشريح النصوص على أساس منها فجاءت اختيارات صماء خالية من التحليل قصداً إلى تركها مجالا لطرح تجربة المعالجة النقدية من قبل الدارس فهي ـ على قلتها واجتزائها ـ بمثابة حقل تجارب لتحليل الدارسين من طلابنا قبل أن تتحول إلى دراسة منهجية منضبطة يمكننا ان نطلق عليها كتابا .

والله من وراء القصد ، وهو ـ سبحانه ـ ولي التوفيق

عبد الله التطاوي
القاهرة ١٩٨٩

أولا

حول أصول الحركة الأدبية

(١)

ليس جديدا علينا أن ندير حوارا حول ما ينبغي أن تسير على أساسه الحركة الأدبية من أصول ومقومات تضمن لها الأصالة والبقاء ، ذلك أن أجيالا مختلفة قد أسهمت في ترسيخ الرؤى المختلفة وطرح التصورات حول طبيعة حركة الأدب ومقاييس حياته على مدار العصور التي نعرفها لأدبنا العربي ، وكذا لآداب الأمم الأخرى عامة .

وربما ظل الجديد الذي ينبغي أن ننقب عنه ، ونسعى إليه كامنا في محاولة استجماع تلك الأصول ، ورصد الحقائق النقدية التي تتعلق بكل منها خاصة في زحام واقعنا الذي امتلأ ضجيجا قد لا يسمح بمزيد من التوقف عند عمق النظرة ، أو التروي في الإبداع ، سعيا وراء الانتشار السريع ، أو حرصا على الانضمام إلى عالم المبدعين في الشعر أو غيره من الفنون الجميلة .

ذلك أن نضج الحركة الادبية يتطلب - بالضرورة - حالة من الهدوء والتأمل للوقوف طويلا عند تلك التفاصيل التي لا ينبغي أن يتجاوزها الشاعر ولا الناقد .

ولعل الأصل الأول الذي نتوقف عنده ، خاصة أمام حركات التجديد او ما قد يسمى بالثورات الفنية هو التراث الذي تظل صخرته صامدة أمام محاولات تحطيمها أو رفع معاول التمرد عليها ، فإذا بهذا التمرد

ـ فى معظم الأحوال ـ لايكاد يتجاوز ما سجّله قول الأعشى فى معلقته :

كناطح صخرة يوما ليوهنها فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

ذلك أن تراث أمة ما لايمكن إلا أن يكون أساسا من أسس حياتها ، حيث يمثل الذاكرة الفاعلة التى تميزها على الصعيد الجمعى ، كما يمثل ـ على المستوى الفردى ـ أغلى ممتلكات كل من أبنائها . ومن هنا يعد صدور الشاعر عن حس التراث ضرورة أولى ومقوما أساسيا يتولى حماية الحركة الأدبية ويضمن سلامتها ، ويظل حارسا أمينا يرعاها ويتتبع خطاها فى أناة وحرص شديدين .

على أن صدور الشاعر عن تراثه ، سواء قصدنا بذلك إلى الشاعر العظيم أو المغمور ، لاينبغى أن يدخل فى بند القهر الفكرى أو منطقة الاستسلام المطلق الذى قد يسقط معه الذات وعندئذ تخور قواها الإبداعية ، إذ الأقرب إلى صحة التصور أن تكون ثمة رغبة صادقة من قبل الشاعر فى إثبات ولائه ، وتسجيل انتمائه لذاكرة أمته التى تضمن لها أصالتها ، وتحتفظ لها بجوهر تميّزها التاريخى ، وإلا فليس من حق الفنان أن يحكم على ذاكرة أمته بالضعف أو أن يقذف بها إلى غياهب الفقد والضياع والتخلف أو التجهيل والتنكير مما قد ينتهى ـ وهذا أخطر ما فى القضية ـ إلى تدهور الهوية الخاصة التى لاينبغى لأمة ما أن تتنازل عنها أو تقبل التخاذل إزاءها تحت أى ظرف من الظروف .

على أن قضية التراث كضرورة أولى لها الصدارة ، وكمقوم أول من مقومات الحياة الأدبية ، إنما تلقانا في أكثر من موقف ، ولدى أكثر من فئة دون أن يظل هذا قاصرا على منطقة الإبداع ، بل الأقرب إلى الدقة ـ حين نشغل بحقيقة الحياة الأدبية ـ أن نتوقف عند دور الأديب باعتبار ما فيه من مظاهر النقص الذى لايكتمل إلا بدورين آخرين :

أولهما : دور الناقد . وثانيهما : دور جمهوره . وعندئذ يبدو الأمر أقرب إلى البساطة إذ يتلقى هذا أو ذاك من أصالة أمته ما يأتيه به المبدع عبر معالجاته التراثية . وعندها لايتردد فى البحث عن ذاته ، حتى إذا ما استبطنها راح يزيد من تعرفه عليها ويندفع إلى مزيد من تأملها . أما بالنسبة للناقد فقد يظل الأمر فى حاجة إلى اكثر من وقفة ابتداء من تامل جوهرية الفارق بينه وبين المبدع ـ من ناحية ـ وانتهاء عند طبيعة هذا الفارق الذى يميزه عن جمهور المتلقين ـ عموما ـ من ناحية أخرى .

ذلك أننا نسلم ـ بداية ـ أن المبدع لابد أن يتميز بامتلاكه درجة من درجات العبقرية أو من تلك الموهبة الغامضة التى يتعذر على الآخرين ـ خارج دائرة الإبداع ـ بالطبع ـ الإلمام بها ، مما يذكرنا بقول أحد الفرنسيين فى القرن السابع عشر أنه " لايكفى ان تكون للمرء مواهب عظيمة ، وإنما ينبغى أن يعرف كيف يديرها ، وعلى الرغم من أن الانسان لاخيار له فى عبقريته ، ولكنه يملك هذا الخيار فى توجيهها نحو غاية

حيث يخلص وايلد من ذلك إلى القول بأن النقد " هو الشكل المختصر الوحيد للسيرة الذاتية "(١) ،
على أن مناقشة ما انتهى إليه "بابيت" و"وايلد" معا ينبغي أن تتم في حذر وحرص، باعتبار أن مسألة الذوق هذه التي استوقفت كلا منهما لاينبغي أن تطرح بلا حساب ، إذ يصبح مطلوبا — وهذا ضروري — أن تصقل بشكل دقيق من خلال ذلك الوعي الأدبي الصادق الذي يؤدي دورا إيجابيا في إخراج الناقد من دائرة الانطباع الشخصي أو من مبدأ التقييد أو الانتفاع ، وأن يأخذ بالمعايير والقواعد الموضوعية التي يمكنه الإفادة منها وتطبيقها بحكمة ومرونة ، ولعله — آنذاك — يرتقي بموقفه كإنسان فلابد يشغله مجرد الخضوع للهوى ، بل يلتزم بما يفرضه على نفسه من تلك القواعد والأسس ، وهو — آنذاك — لايفقد حريته بقدر ما يحرص على قداستها من خلال إدراكه أنها إنما تنطلق من مقاومته الهوى ، أو — على الأقل — ضبطه لا الخضوع له . وعندها يكون قد سعى نحو نوع من الكمال يتناسب مع طبيعته حين يتمسك بالحدود دون أن يقصد إلى هدمها أو الجور عليها .

من هنا يبدو الالتزام شرطا أساسيا لضمان أصالة الحركة في الحياة الأدبية ، وهو التزام ينبغي أن يتم على مستوى كل الأطراف من فنان وناقد ، دون أن يعني هذا أن نطالب أيا منهما أن يصبح مجرد مطية للتراث محكوما عليها بالانقياد أو تمام الخضوع إلى درجة الاستعباد ، بل يجب أن تؤخذ المسألة من خلال الاعتبارات الحضارية التي وقف عندها علماء

---

(١) خمسة مداخل . ص ٣٧ .

انسانية [1] . ومعنى هذا أن ثمة ألوانا من الموهبة التى تسهم فى الاقتراب من الكمال سواء تم ذلك من خلال الإبداع أو النقد ، إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن الناقد — فى افضل صورة له — يعد قادرا على الانتماء إلى عالم الإبداع لأنه يحاول خلق المعايير التى ترتقى به وبجمهوره وبالفنان أيضا ، دون أن ينتهى الأمر إلى الهبوط بأى منها ، ومن ثم يستطيع أن يتجنب أشكال الفوضى التى أشار إليها گوته فى قوله " لا شىء أفظع من خيال بدون ذوق " [2] .

على أن الأمر يصبح قابلا لمزيد من الضبط والتقنين إذا أخذنا بما رصده (ارفينك بابيت) فى حواره حول " العبقرية والذوق " وتحديده لطبيعة علاقة الناقد بالشاعر ، مع ضرورة الحاجة إلى مناقشة تلك المقوله الطويلة التى قال فيها " إذا لم يكن على المبدع سوى أن يجد عبقريته ، أى تفرده الخاص فى صورة تعبير ، فإن من الصعب معرفة ما يدعونا إلى مطالبة الناقد بأن يكون أكثر نزاهة ، وأنه لاينبغى أن يكون أقل انشغالا بصدق الانطباع الذى يتسلمه من عمل المبدع من انشغاله بالتحويرات المزاجية التى يسبغها على انطباعه هذا بإعادة تشكيله فى خلق جديد . بحيث يكون تعبيرا عن عبقريته هو ، لعل هذه المضامين الجوهرية عن وجهة نظر تعبيرية . انطباعية لم يتناولها أحد بأمتن تناغم مما تناولها به (اوسكار وايلر) فى حواره "الناقد فنانا" The criticas Artist .

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد الادبى (مقالة بابيت ، العبقرية والذوق) ص ٤٣ .

(٢) نفس المرجع والصفحة .

الاجتماع والأنثروبولوجيا فى محاولاتهم لتعقيد حياة الأمم من خلال حسها التراثى الذى لاينبغى أن تغلق عليه الأبواب وإلا مزقت كل صلة إنسانية له بحضارات الأمم الاخرى ، وعندها قد يحكم على نفسه بالذبول وربما بالموت ، ذلك أن الأجدى أن نعترف بطبيعة المؤثرات فى كل الفترات التاريخية من منطق المادة أولا ، ثم على مستوى الفكر والوجدان ثانيا . ومن ثم يصبح من حق الأمة أن ترصد من هذه المؤثرات ما تجعله ضمن تراثها الذى يكتسب استمراريته وبقاءه من خلال تواصل الأجيال التى تدين له بولائها ، وتضيف إليه ما يضمن حمايته وتطويره وبقاءه .

من هنا يأتى التوافق بين الحس الحضارى من هذا المنظور العام على مستوى الأمة ككل وبينه على المستوى الخاص لدى الأفراد من مبدعين وغير مبدعين ، خاصة إذا جاز لنا أن نسلم بأن فردا مالايمكن إلا أن يكون ابنا شرعيا لبيئته على الصعيدين المادى والاجتماعى ، فى نفس الوقت الذى يبدو فيه ابنا لماضٍ طويل ورثه ذلك المجتمع وورَّثه أبناءه ضمانا لإحساسهم بالانتماء ، وإنقاذا لهم من حالة الفقد التى قد تتهددهم أو تمسخ شيئا من معالم هويتهم . ذلك أن تعامل الفرد المبدع مع أدواته لاينتهى بأى حال إلى عبقريته المزعومة دون سواها ، فلسنا فى عصر ربات الشعر ولا شياطين الإلهام ولا وادى عبقر ، بل إن عقلنة الأشياء أصبحت مطلوبة فى كل شىء ، الأمر الذى تتكشف من خلاله حقيقة هذا الإبداع من خلال الملكية الجماعية للأداة التى يعجز الفرد عن خلقها بذاكرته الآنية المفردة ، بل تبدو ـ فى أدق صورها ـ خلقا جماعيا خصبا يتردد صداه فى ضمير الأمة على مدار عصور حياتها المختلفة ، وقد يصيب هذا الخلق كثير من ألوان التحوُّل ، ولكن الحقيقة

النفسية تظل قائمة حول استقراره فى منطقـة اللاوعى أو اللاشعور إلى أن يخرج إلى حيز الوجود فى لحظة الإبداع والخلق الفنى .

من هنا بدت النظرة موضوعيـة إلى قضية التراث من خلال كل التصورات النقدية التى شهدها التاريخ الأدبى منذ فجره حتى الآن ، فلم ييئس أصحاب المحاكاة إمكانية الجمع بين الفنان والعالم من حيث ارتباط كل منهما بواقع يحكيه ويتأثر به ويعكس من خلالـه رؤيته ، فكلاهما إنما يريد الواقع ويجتهـد فى تحليل شريحة منه ويجد فى البحث والتنقيب بأسلوبه الخاص .

ولا شك أن صورة الواقع بدت غامضة فى تلك النظرية التى توقفت عنـد حدود التمسك به من منطق مرآوى ومنظور حرفى قد يكتفى فيه بأن يعكس لنـا مجـرد صورة فوتوغرافيـة منه ، ولكن الأهم من ذلك أن تناقضات الواقـع قد آن لها أن تظهـر جليـة من خلال تلك الممارسات الجادة التى ينهض بها الفنان أو العالم . فمع اتساع رقعة الواقع ومع اشتداد قسوته تـزداد الحاجة إلى مزيد من التعرف عليه بالاقتراب منه ، الأمر الذى تنهض بـه أجيال من الناس فى ظلال ذلك الحلم القديم الذى انتهى إلـى إمكانية جمع أطراف المعرفـة فى رجـل واحـد ، مما يصبح غايـة فى العبث أن نلتمسـه فى عصرنا إزاء ذلك التخصص العلمى الدقيق ، وتلاشى هذه النظرية الشموليـة أمامـه تماما .

على أن الذى يظل واضحا لايكاد يتحول أن ذلك الواقع قد تـراءى للقدماء حين جمعوا بين الفكر العقلانى والحس الوجدانى من خلال الفلسـفة كفكـر ومن خلال الشعر كتعبير عاطفـى يعكس رؤى الواقع فى لحظة امتزاجها

بعقل الفنان وشعوره معا . ومن هنا كان انشغالهم بالنقد مع الفلسفة والشعر أمرا طبيعيا لم يُخل بأنظمة الحياة بقدر ما ضمن لها مزيدا من الاتساق والاستمرار فى ظلال متشابهة تجمع قوى الفكر المختلفة من خلال ذلك التوحد بين الضرورات ، فلم يصبح العالم فكرا خالصا ولا ذوقا خالصا ، بل جاء الفكر مؤيدا بالفعل ، ولابد لكل منهما من أن يمر بحركة جدلية متفاعلة بين المعرفة والكينونة ، أو بين الحلم والواقع الخارجى على النحو الذى رصده تصور أفلاطون لجمهوريته الفاضلة ، وشروطه التى رصدها للشاعر لكى يحق له الانتماء إليها إذا ما تخلى عن تشويه الواقع من ناحية وتحول إلى داعية للفضيلة من منطق العقل والقيمة المطلقة من ناحية أخرى .

ومن هنا يتراءى لنا الواقع بمعناه العام منذ طرحت أولى النظريات النقدية ببعديها الأفلاطونى والأرسطى على السواء ، بل لعل الجانب الثانى الذى عرضه أرسطو بدا أشد ارتباطا بواقع الحياة خاصة منها ذلك الجانب النفسى الجماعى الذى حدد فيه وظيفة الدراما بتطهير جمهور المتلقين من عاطفتى الخوف والشفقة إزاء الموقف الدرامى ، وبانتهائه بلحظة التنوير التى تنفرج فيها أزمة البطل نهائيا .

ومعنى هذا كله أن تصور الانقطاع عن الجماعة لم يكن واردا منذ العصور الأولى ، إلى أن يأتى الانفعال الرومانسى الحاد الذى يكاد ينزع الذات عن المجتمع فى محاولة لاقتلاع جذورها ، ولكنه حاول أن ينجو من الإخفاق فاستبدل بالمجتمع ما أسماه الرومانسيون بالطبيعة ، باعتبار ما تقدمه لأبنائها من ذلك التعويض النفسى الذى تظل دلالته قائمة على دقة الصلة الاجتماعية التى تحكم الرومانسى إلى مجتمعه على الرغم من تمرده عليه وتطاوله ، باعتباره

مجموعـة من القيود والأغلال التى قد تعوق حركته الحرة الطليقة وربمـــا قيدتها إلى حد بعيد ، ذلك أن الحس الرومانسى قد تمادى فى رعونتـــه وطيشـه ولكنه انتهى إلى ذلك الأفـول الذى فرضـه عليه التصور النقـــدى الدقيـق لطبيعـة التعبير عن الذات من خلال صرخـة الألم العفويـــة التى تعد — فى جوهرها — جـزءًا من العلاقات الاجتماعية مهما كانت صورة التعبير عن الانفعال ، ومما ينتهى — بالضرورة — إلى استثارة الانفعـــال لدى الآخرين وإلا هبطت قيمة الممارسة الفنيـة وحكم عليها بالعجز عن هـذه اللهجـة الجماعيـة فإذا ما جـاءت نظريـة الخلق عند ت٠ س٠ إليوت بدت سلاحا ذا حدين : فهويدين بولائه الشديد للموروثات على النحو الـذى عرضـه فى رؤيته للفن كفنٍّ بعيدا عن الأفكار الدينية أو الاجتماعية أو الأخلاقيـة أو السياسية ، حين أراد ان يكتفى بدراسـة النص نفسه دراسة عميقـــة ، وأباح للشاعر إمكانية الهروب من انفعاله وشخصيته ، مما شجع النقاد علـــى الانصراف عن الدراسات الاجتماعية والنفسية فى الأدب باعتباره مجرد صياغـة جماليـة لاعلاقـة لها بالتفسيرات البطوليـة أو الأخلاقية او النفســـية أو الاجتماعية الخارجة عن إطار الموضوع ، وبذا ظل الموقف جامدا على مجـرد الاقتصار على السمات الجماليـة فى الإنتاج الفنى مما حدا إلى إهمال كـــل العوامل الأخرى واسـقاطها من الاعتبار تماما ٠

وعلى الرغم من هذا التناسى لأخطر الأشياء فى التشكيل الجمالى للنص الأدبى تظل رؤيـة إليـوت كاشفة عن طبيعة التزاوج الثقافى وضرورته علـــى كل المستويات الفرديـة والجماعية ، وكذا على المستويات الزمنية بين ماض وحاضره أو — بمعنى أدق — بين ذاكرة الماضى التراثى والتى تعد من أغلـــى ٠

ممتلكات الشاعر وبين عبقرية الحاضر التى تتجسد فى موهبته الفردية ، وكأنه بذلك يحمى دور " الأنا " من الضياع ، فى نفس الوقت الذى يرتد فيه إلى التراث فى محاولة جادة للاعتراف بإحياء الذاكرة ضمانا لاكتساب الأصالة واستمرارا للتواصل دون تورط فى مناطق العزلة أو الانقطاع الذى قد يؤثر فى كيان الفنان وفنه معا ٠

ولم يكن بعيدا عن تصور إليوت ما انتهى اليه (روبرت پن وارين) فى تحليل للشعر باعتباره " ليس جزءا من أى عنصر من العناصر بل يعتمد على مجموعة من العلاقات ، على البناء الذى ندعوه قصيدة "(١) .

وعندئذ يمكن حصر وظيفته الناقد فى مجرد التمعن فى هذه العناصر من حيث علاقاتها المتداخلة على افتراض أن المعنى يتكون من قضايا الشكل (الوزن والصورة والعرض إلى غير ذلك) ، ومن قضايا الشكل (الوزن والصورة والعرض الى غير ذلك) ، ومن قضايا المحتوى (الواقع والفكرة وما إليهما)، حيث تعمل كلها معا دون انفصال ٠

ومن هنا ظل التواصل الفكرى واردا فى تصور أصحاب التنظير النقدى على مستوى النظريات المختلفة المتباعدة زمنيا منها والمتزامنة على السواء ، فإذا بالواقعية تلتقط الأطراف الإيجابية مما سبقت إليه فى النظريات الأولى فى محاولة لتوفيق العناصر لا الاقتصار على تلفيقها ، ومن ثم ظلت للرؤية

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد الادبى ١٩٦ ٠

التراثيـة مكانتها ، وعدت قاسما مشتركا بين البيئات والنظريات فظلت - بذلك - أصلا من أصول الفكر النقدى من ناحية والمنطق الإبداعى من ناحية أخـرى ، وظلت ذاكرة الشاعر والناقد فى حاجة إلى مزيد من المخزون الفكرى الطويـل الذى يعد شاهد إثبات على الماضى ودليلا على حركة الحاضر بين ثباتـه وتحولـه .

وفى حدود نقدنا العربى ظلت المحاولة واردة بدقـة ، وكان مصدرهـا فى معظم الأحيان ذلك الحوار الجدلى حول ما عرف بعمود الشعر واسـتمرار تعقب البيئة النقديـة للشاعر تملى عليها التعليمات وتفرض الشروط من خـلال ضـرورة التزامـه بمطلـب "الوضوح" أو "شـرف المعنى وصحته كما سار علـى ذلك القدماء مثل المرزوقى والآمدى . وكذا كانت قضية السرقات الشعرية فتحـا متميزا فى باب الرؤيـة التراثيـة التى تحاول استكشاف الخيوط الدقيقة بيـن حقائق الإفادة من التراث وبين السطو عليه ، أو حتى محاولة الاستسلام والخضوع التام له ، مما يدخل بالشاعر فى منطقة الاستعباد وقد يحـول بينه وبيـن الإضافـة إليـه . وكذا مما شاع فى البيئـة النقديـة من انتشار تلك المقولـة الخطيرة حول نقاد المعانى ونقاد الألفاظ تحت دعوى أن كل شئ قد قيـل وأن الأول لم يترك للآخـر شـيئا ، وأنه لا جديد تحت الشمس ، وتناسى هؤلاء أن الجديد يأتى بالضرورة اتساقا مع وقع الحياة طالما تجدد سطوع الشـمس ذاتها .

وكذلك دار الحوار النقدى وكثرت صوره حول قضية اللفظ والمعنى وقضايـا البديع وما حاول من خلاله النقاد أن يفتحـوا من مجالات التجديد للمحدثين

وابتكارهم به تسليما منهم جميعا بهيمنة التراث وسيادته . ومحاولة المعالجة من خلاله ، وضرورة الحفاظ عليه والتمسك به .. وكانت البداية مع تعرف النقاد على خطر التراث وضرورة التأكيد على اهميته وتسجيل دوره فى اصالة الإبداع مما يتراءى لنا فى ظلال ذلك البحث الدائب عن الأصول ، بل الحض على التمسك بها على النحو الذى عرضه المرزبانى من روايته حول نصيحة أبى تمام لتلميذه البحترى فى مرحلة النشأة الفنية بأن يحفظ من أشعار العرب القدماء عشرة آلاف بيت ثم ينساها[1] .. ولعل أخطر ما فى الرواية هو تلك الرؤية النفسية لقضية النسيان التى يترجمها علم النفس بمصطلحاته حول اللاوعى ومنطقة اللاشعور واستغراق المعلومة فى مكنونات أى منهما إلى أن تطفو على السطح فى لحظة الإبداع .

ولعل نفس الرصد قد ظهر بشكل أقل ذكاء عند ابن قتيبة حين اشتد ارتباطه بالتراث بصورة مطلقة سائرا بذلك على منهج اللغويين ممن كثرت شروطهم فى فن الشعر . وتنافسوا فى مؤاخذاتهم للشعراء المحدثين على ما شغلوا به من عناصر التجديد ، وبذا ضيقوا أمامهم مجالات الابتكار إلا من خلال القدماء ، الأمر الذى انتهى ببعضهم إلى إلزام الشاعر بنفس الحدود التى دار فيها القدماء ، وحكمت فى إطارها فنونهم ، وكأن الناقد لم يبق بذلك للشاعر من فنه وقدراته إلا مجرد اختيار اللفظ وحسن الصياغة وجودة النسق لإبراز المهارات الفردية المتميزة .

---

(١) الموشح للمرزبانى ٥٠٧ .

وما يلفت النظر ويستوقف الناقد حول أصالـة ذلك الموقف التراثـى تلك المواقف التى رصدها التاريخ الأدبى قبل التعقيـد بكثير ، وقبل التوقف عند القواعد الموضوعيـة التى حاولت أن تكسب النقـد قدراً من العلمية ، فمن لدن الجاهلية تلقانا تلك المواقف الانطباعيـة للشعراء وهذه لانعدّها نقـدا يعتد به ، ولكنا نعدها ومضات متميزة أحس أهلها قداسـة الموروث ، وسعوا إلى إثبات ولائهم المطلق لـه ، وكـأن الشاعر يعانى حرجا شديدا إذا مـا نظـم دون أن يميل موقفـه إلى أصل قديـم ، فلم يرد أن يبدأ من فـراغ على نحو ما صنع امرؤ القيس ، حين أكد أنه لايناجى الطلل باكيا ومستبكيـا وواقفا ومستوقفا إلا بإيحاء ما سبقه إليه ابن خدام فى قولـه :

عوجـا على الطلل المحيـل لأننا .. نبكى الديار كما بكى ابن حذام (١)

وعلى ما فى الموقف من بساطة الأداء ووضوح التصور ينطلق كذلك كعـب ابن زهير مؤكدا مكانـة سلفه ممن تتلمذ عليهم ، ولعلـه قصد دور أبيه فـى تكوينه الفنى، وانتماءه إلى مدرسته من لدن أوس بن حجر فإذا به يردد غيـر وجـل :

ما أرانـا نقول إلا معـــــارا .. أو معادا من لفظنـا مكـرورا (٢)

---

(١) ديوان امرئ القيس ٧٤ .

(٢) ديوان كعب بن زهير ١٥٤ .

وربما كان أدق من هذا كله فى بيان ضرورة التراث ما توقف عنـــد ه أصحاب التجديد الذين رفعوا ألويــة التمرد وعلت لديهم أصوات الرفض للقديم وكأن بينهم وبين السلف ثأرا لايهدأون إلا بأخذه ، ولكننا لانجد حتى عنـــد أشد الشعراء تمردا استجابة صادقــة لصوته الرافض ، الأمر الذى نفصل فيــه بتبيين عمر الحركة بعد موت صاحبها على نحو ما صنع أبو نواس فى هجومه علـــى الرموز التراثية من خلال صيغتــه التهكمية الساخرة التى قصد فيها إلى منـا وراء ظاهر الألفاظ على نحـو اتهامــه للعربى بالشقاء والتعاسة والغباء فى قوله :

عاج الشــقى على رسـم يسائله وعجت أسأل عن خمارة البلد

أو قوله : قل لمن يبكى على ربــع درس واقفا ماضر لو كان جلـــس .

وغير ذلك كثير من الشواهد التى تنتشر فى ديوانه على الصعيد النظرى الذى يهدمه أبو نواس نفسه حين يلجأ إلى التراث فى أكثر من موقف فإذا بــه يقــع فيما حذر منه على نحو قولــه :

يادار ما فعلت بـك الأيـام ضامتك والأيـام ليس تضـام
عرم الزمان على الذين عهدتهم بك قاطنـين وللزمـان عـرام
ايام لا اغشى لأهلـك منـزلا إلا مراقبة علـى ظـــلام
ولقد نهزت مع الغواة بدلوهم واسمت سرح اللهو حيث أساموا (١)

وكأنا بالشاعر يتساءل ويجيب ويهاجم ويدافع ، وإذا هو الخصم والحكم فى قضية لانراها ـ ولعله أيضا لم يرها ـ إلا خاسرة فى نهاية المطاف ..

---

(١) ديوان أبى نواس ٥٧٥

وبذا يبدو مقررا فى حركة تاريخنا الأدبى أن حركات العنف التى أعلنت عداءها للتراث لم تصمد طويلا ، بل سرعان ما لجأت إليه بعد أن حكمت على نفسها بالأفول والفشل . ربما بسبب من هذا التنكر وربما بسبب من تلك الدوافع غير الفنية التى كمنت من وراء تلك الحركات المتمردة . ودليلنا فى ذلك ما ظهر فى نفس العصر من حركات أخرى بدت أقرب إلى الجادة وأصدق فى النوايا والقدرة على التأثير فى حركة الفن ، فإذا بها تقر ضرورة استنادها إلى تراث أصيل لم تتحامل عليه ، بل تعترف به وتصفق له ، ولكنها تضيف إليه ومن خلاله الكثير من عبقريات الفن المتميزة على النحو الذى أبرزه أبو تمام فى تجديده الثقافى الذى جمع فيه — لأول مرة وبشكل دقيق — بين منطق الفكر والشعور فى لحظة الإبداع ، ومن ثم التقى فكر الشاعر المحدث بشعور الشاعر القديم لينتهيا إلى نتيجة واحدة مؤداها ضرورة الاستناد إلى الأصول ضمانا لسلامة البناء ، فكانت الصورة عند أبى تمام قادرة على الاحتواء لكل المتناقضات وهو احتواء إيجابى لأنه يبدو قادرا على توجيه الحركة الأدبية بكل ما ثقفه الشاعر من فلسفة عصره وعلومه ومصطلحاته وتاريخه وما دوّنه العلماء فيه من علوم مختلفة عربية كانت أو مترجمة .

ولعل فكرة المدارس الأدبية تزيد موقف التراث أصالة وعمقا ، ذلك أنها إنما تنطلق من واقع الحس التراثى الجمعى من لدُن أوس بن حجر وبشامة بن الغدير إلى زهير وابنه كعب إلى الحطيئة إلى هدبة بن الخشرم وكثيّر عزة ، إلى جميل بثينة وذى الرمة ، وغير هؤلاء من الشعراء مما يدل على تنبّه القدماء لتلك الضرورة التراثية من ناحية ، وتسليمهم بضرورة

صقل الأداة باعتبار ملكيتها الجماعية وسياقها العام من ناحية أخرى ،
وكأن ثمة إيمانا مشتركا لدى القدماء بأن للغة عالمها البشرى العام
الذى يترك للشاعر فرصته فى استخراج كل ما تستبدعه فى أعماقها من طاقات
إيحائية وتصويرية لا تتعرف عليها إلا المواهب الخاصة والقدرة على
الابتكار مما يتبلور فى ذلك التمايز الذى تكشفه الفروق الفردية بين
الشعراء فى درجات الإبداع .

ومع تطور الحركة الأدبية وتعقّد ثقافة العصر يسعى فريق من شعرائه
المحدثين إلى تأسيس مدرسة لهم على منهج القدماء ، ولكن أعضاءها ومؤسسيها
تدفع بهم إليها ثقافة العصر منذ جاء مسلم بن الوليد ليحمل لواء مدرسة
البديع العباسية وليلحق به على نفس المنهج تلميذه أبو تمام ، وليتسلم
الراية بعد ذلك أبو الطيب وأبو العلاء ، وليقوض لها فى منتصف الطريق
من يتعرض بالدرس التفصيلى لأبعادها ويحاول تقويمها من خلال حركة المد
التراثى ، أقصد بذلك ما صنعه عبد الله بن المعتز فى كتابه البديع ،
وبذلك يبدو التفاعل إيجابيا ونافعا حول قضية التقليد والإبداع معا ، خاصة
إذا ما رأينا الموقف من خلال التحليل قبل القفز إلى التقويم وإصدار الأحكام
على تراث هو أولى بأن يظل بريئا خارج قفص الاتهام ، خاصة إذا أخذنا
فى الاعتبار أن الإبداع يعد حلقة ضرورية يحيا بها التراث وإلا فقد كمّا
كبيرا من حيويته وقدرته على البقاء ، ذلك أن خلود التراث يبدو مرهونا بتلك
المحاولات الابتكارية التى تجدد دماءه وتضيف إليه من خلال شعراء العصور
المختلفة حيث تأخذ من كل حسب طبيعة ثقافته وحجمها وتنوعها ومصادرها
ومناهج توظيفها .

وهكذا تردد لدى النقاد العرب إيمانهم بضرورة الانتماء التراثي لضمان أصالة العمل الفني ، ولم يتردد ابن طباطبا في أن يفرض على الشاعر ضرورة مداومة النظر في الأشعار القديمة لتلصق معانيها بفهمه وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه . ويذوب لسانه بألفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إلى نتائج ما استفاده مما نظر فيه . فكانت هذه النتيجة كالطيب تركب من أخلاط كثيرة فيستغرب عيانه ويغمض مستنبطه "(١) .

ومن هنا ينتفي أي منطق استثناء لأي من الشعراء من هذه القاعدة ، بل إن الشاعر العظيم يظل خاضعا للتراث دون أن يقع ضحية الاستعباد لجانب منه ، إذ يتحول الواقع التراثي إلى جزء من كيان الشاعر له أن يفيد منه وأن يزاوج بين تجاربه وتجارب أسلافه ومعاصريه لتصبح الثقافة لديه عامل إخصاب يزيد من عمق التجربة ولا تتحول إلى عامل إفساد وعقم حين تتحول إلى قيد خارجي يتحكم فيه ويسيطر عليه ويكبل حركته وربما أسقط ملكته تماما ..

ومن هنا لا يتنافى قيام الصورة المشرقة للشاعر المبدع مع كونه شاعرا تراثيا الأمر الذي استوقف حازم القرطاجني في حديثه عما يمكن أن يضيفه الشاعر من تلك المعاني التي قلّت في أنفسها ، فما كان بهذه الصفة فلا تسامح في التعرض إلى شيء منه إلا بشروط : منها أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر ، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة ومنها أن ينقله من موضع أحق به من الموضع الذي هو فيه(٢) .... الخ .

---

(١) عيار الشعر ٨٧ .
(٢) منهاج البلغاء ١٩٢ .

ومن هنا تنبه حازم إلى حقيقة الحس التراثى وتوخى الدقة فى عرضه والاضافة اليه والتجديد فى معالجته ·· ولعله بدا بذلك قريبا مما أسماه القدماء " بتضمين المعانى " من حكم أو أمثال أو شعر أو غير ذلك من ماثورات تزيد فن الشاعر غنى وثراء ·

ومعنى هذا ـ فى مجمله ـ أن للشاعر أن يأتى بالمعنى الجديد وأن يحتفظ لنفسه بطابع استقلالى متميز دون أدنى تعارض مع صدق حسه التراثى وواقعية أدائه من المنظور الفكرى القديم والجديد معا ·

ومن هنا يمكن أن ندخل الأصالة ذاتها ضمن عناصر الثقافة ببعديها التراثى والحضارى ، اذ ليس المطلوب من الشاعر أن يبدع من فراغ قد يحوله إلى نبت شيطانى لانستطيع حينئذ الاهتداء إلى أصوله وأسسه ، وإلا تحول الفن إلى نوع من الزيف ، ولعل هذا الموقف هو ما شجع النقاد على التوقف عند مسألة الأخذ فأقروها بل أفرد لها الحاتمى فى حلية المحاضرة بابا أسماه (باب إحسان الأخذ) وفيه يذكر عن العلماء بالشعر أن الشاعرين إذا تعاورا معنى أو لفظا أو جمعاهما وكان الآخذ منهما قد أحسن العبارة عنه واختار الوزن الرشيق حتى يكون فى النفوس ألطف مسلكا كان أحق به ، وخاصة إذا أخفى الأخذ ونقله من موضوع إلى آخر[1] ·

---

(١) منهاج البلغاء ١٩٤ ·

على أن هذا التشبث بحس التراث والتأكيد على أهميته لاينبغى أن يتحول إلى جناية على الشاعر المجدد وإلا تكررت المشكلة النقدية التى وقع فيها الآمدى حين فضل البحترى على أبى تمام ، وكذلك ابن المعتز فى رسالته حول مساوئ أبى تمام ومحاسنه ، ذلك أن أبا تمام قد ظُلم مرتين: إحداهما لدى الآمدى الذى عجز عن استيعاب تجديده ، والثانية عند ابن المعتز حين أدخل موقفه الشخصى وتحيزه للبحترى عاملا من عوامل الترجيح لمسلكه على مسلك أستاذه ، وكذلك تكرر الموقف إزاء ترجيح فن البحترى المحافظ على فن ابن الرومى المجدد ، وكانت الوقفة ـ بالطبع ـ من جانب علماء اللغة الذين تناغم ذوقهم المحافظ مع ذوق البحترى أكثر من غيره .

ويظل مهما فى تفسير قضية المحافظة أو التقليد أن العصر ينبغى أن يتقبل هذا الأمر ويشجع عليه ، وهو موقف رصده بعض النقاد القدماء أيضا حين تعرض لتصوير طبيعة الحركة الأدبية وما يموج فيها من تيارات تجمع بين القديم والجديد، من وجهة نظرهم حيث قالوا شبيها بما سجله ابن رشيق فى العمدة ، وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه ، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه " (١) .

وليس ثمة شك فى أن البناء لاتكتمل صورته إلا من خلال الاثنين معا إذ أن الجمال يتطلب النقش والزخرف بناء على الأساس الذى أقيم له أصلا ،

---

(١) العمدة ١/ ٩٢ .

وعلى هذا لانجد مبررا لتلك الضجـة الكبرى التى تبناها النقاد حول الموازنة بين شعر الطائيين أبى تمام والبحترى والتى عرض لها الدكتور مندور فى النقد المنهجى قائلا "وأما شعر كشعر أبى تمام والبحترى الذى نسميه بالكلاسيكى الجديد فمن البين أن العلاقة فيه واهية ، وإنما هى معان تقليدية يصوغانها صياغـة جديدة ، والذى حدث أن مسألة السرقات لم تنشط إلا حولهمـا ، ولهذا جاء البحث عن أصالتهما لايكاد يتصـور ، وإن تصور لم يكن من السهـل إدراكـه" (١) .

ومن هنا كانت النظرة الموضوعية عنده تنتهى إلى أن المحنة لم تأت من التقيد بالاصول الفنية للقصيدة القديمة ، ولا من الأخذ من نفس الموضوعـات التى أخذ فيها الجاهليون ومن بعدهم ، فكلها موضوعات إنسانية شغلـت الشعراء منذ الأزل وستشغلهم إلى الأبد ، وإنما أتتهم من تقيدهم بالتفاصيل (٢) .

ولكنهم حتى فى تقيدهم بالتفاصيل - إذا سلمنا بهذا القول - لـم يقفوا عاجزين عن إبراز محاولاتهم الإبداعية فى كثير من الأحيان ، فقد ظـل القديم يمثل نقطة البدء الأولى التى على أساسها يتم البناء ، ويسجل عليهـا بعد ذلك تجدد الحياة الإنسانية ومقاييس حيوية الحركة الأدبيـة .

---

(١) النقد المنهجى عند العرب ٣٦٣ .

(٢) المرجع نفسـه ٣٧٠ .

(٢)

ومع التسليم بصحة قضية التراث كضرورة فنية يظل الواقع هنا قابلا للجدل والمناقشة باعتباره ضرورة أخرى توازى الأولى وتتفاعل معها وتنميها، وتدعمها، وتضيف إليها أبعادا جديدة متميزة . وبذلك ينبغى أن يرفع الجور الذى اصاب الواقع إهمالا أو إغفالا فى بعض النظريات النقدية ، ذلك أن الأمور تبدو فى غير صالح العمل الفنى إذا ما أخذت من منطق النظرة الجزئية أو الأحادية لما تتسم به من قصور لاتستساغ نتائجه إزاء العمل أو صاحبه او بيئته . فإذا كانت النظريات القديمة قد اتخذت من الموضوع أساسا للتقليد فى الفن فإنها قد سلبت الواقع أهم مميزاته وفعالياته ، ذلك أن أصحابها لم يشغلوا بطبيعة الجدل أو التفاعل الإيجابى الذى يمكن ـ بل يتحتم ـ أن يحدث بين الفنان وموضوعه تأثرا به وتأثيرا فيه ، ابتداء فى ذلك من اختياره لإحدى شرائح واقعه إلى وسيلة المعالجة الفنية التى يأخذ بها ، إلى استيعاب الموقف لرؤيته الفنية ليخرج من ذلك كله إلى جمهوره مظفرا بما احتوته صنعته من تحويل التجربة الجزئية فى حدودها الفردية الضيقة إلى تجربة إنسانية عامة تبدو أكثر شمولا ورحابة وعمقا .

ومعنى هذا أن الحديث حول الواقع كضرورة لايتم إلا من خلال الاعتبارات الأساسية التى تعتد بمكانة الذات المبدعة وتحتوى دورها لا فى مجرد رصد أبعاد الواقع ، بل فى محاولة إعادة تشكيله وتجديده والإضافة إليه ، خاصة إذا وضعت فى الاعتبار من وقائع التاريخ ما نهضت به الأعمال الفنية التى بدت إرهاصات مبكرة لحركات ثورية كبرى ربما من قبيل التنبوء بها ، لكنه تنبوء يكشف عن ممارسات واقعية يعيشها الفنان حين يصطدم بحقائق واقعه ويحاول أن يتعمقها باعتبار طبيعة مادة الخبرة الجمالية

على حد تعبير "جون ديوى" إذ يراها بشرية فى علاقتها بالطبيعة التى هى جزء منها ، فالخبرة الجمالية مظهر لحياة الحضارة ، وسجل لها ، وإحياء لذكراها ، وهى وسيلة لترقية تطورها ، كما أنها ـ إلى جانب ذلك ـ بمثابة الحكم النهائى على صفحة تلك الحضارة ، ولئن كانت هذه الخبرة نتاجا يستحدثه الأفراد ويستمتعون به ، إلا أن هؤلاء الأفراد أنفسهم ليسوا على ما هم عليه إلا بسبب الثقافات أو الحضارات التى يشاركون فيها "(١) .

وربما بدا النحو الذى أخذت به المحاكاة أقل خطرا على الواقع مما انتهى إليه الرومانسيون الذين حفزتهم العدوانية إلى التمرد على كل الاشياء تراثا كانت أو واقعا كرد فعل طبيعى لضيقهم بتقاليد العصور الإقطاعية المظلمة التى عرفت من النظم الاجتماعية نسقا عبوديا يكاد يتنافى ـ فى جوهره ـ مع التطلعات البرجوازية الجديدة التى صفق لها الرومانسيون ورفعوا من شأنها ، فبدت البطولة الفردية أساسا للتحرر ، ومن ثم أصبح كل فرد من أبناء الطبقة الجديدة قادرا على إثبات وجوده بصرف النظر عن نبالة نسبه أو شرف انتمائه إلى ذوى الدم الأزرق على النحو الذى أقره المجتمع الوسيط ، ومن ثم بدت النظرة الرومانسية متمادية فى شططها ورعونتها مما بدا فى مناداة أبنائها بضرورة الاغتراب عن المجتمع

---

(١) الفن خبرة ٥٤٧ .

باعتبار ذلك الاغتراب سلوكا اجتماعيا مبررا ينهض على أساس من رفض القيود والأغلال التى يفرضها المجتمع على الفرد فيكبل حركته ويسلبه حريته ، وهو ما حاولت الرومانسية التعويض عنه للسلوك البشرى من خلال اللجوء إلى الطبيعة بما تتسم به من رحابة وحيوية ، فمن خلال الطبيعة وجدها يستطيع أن يسكب آلامه وأن يضخم آماله ، وأن يحلم كما يشاء ويطوع ما يشاء من مقوماتها لتجربته الخاصة التى عدها محور الكون فلم يحرص على تجاوزها .

وربما بدا من أشد النظرات النقدية غرابة فى موقفه من الواقع وحساسيته إزاءه ما انتهى إليه ت . س . إليوت (١) ، فعلى الرغم من روعة نظرته إلى البعدين التراثى والفردى من أبعاد الفكر الإبداعى إلا أنه لم يرفض التضحية بالواقع فى صورة جريئة أعلنها صراحة فيما أباحه للفنان من إمكانية هروبه من شخصه وواقعه وتجاربه ، وكأن برجه العاجى يكفل له كل مقومات الصياغة الجمالية بصرف النظر عن المدلول الذى يمكن أن يقوم على أساس قيمة فنه ، وكأن إليوت قصد إلى تناسى أن الضرورتين إنما تسيران على نسق متكامل لا يمكن نقض جانب منه وإلا سقط البناء جملة وتفصيلا ، فما كان للواقع أن يترجم فى فن حقيقى إلا من خلال التراث والموهبة الفردية الخاصة ، وما كان للتراث أن يعيش وجودا ذا قيمة حيوية

---

(١) تراجع نظريته حول الموروثات والموهبة الفردية فى (مدخل إلى النقد الأدبى) .

إلا من خلال اختلاطه بالواقع الذى يعيد ترجمته ويؤصل لقضاياه ويزيده صقلا وأصالة ٠

وعلى هذا ظلت النظرة الواقعية أكثر قدرة على رد الاعتبار للواقع وإنقاذه من منطقة الإهمال أو حتى الهجوم ، حيث بدا الواقع يقوم أساسا على مدلول من الفعالية التى يبدو من خلالها فاعلا ومفعولا به فى آن واحد ، إذ ينبغى أن تستكشف من خلاله رؤية الفنان وتفاعل ذاته معه ، ليصبح الطابع الجدلى بين الذات وموضوعها أساسا للرؤية المتكاملة للأشياء ومن ثم بدت هذه النظرية قادرة على احتواء الموجب فى النظريات التى سبقت إليها ، رافضة للسالب فيها ، بل ربما كان هذا الرفض فى صالح الحركة الأدبية فى نهاية المطاف ، تلك الحركة التى تضع لكل عنصر حجمه الطبيعى فى التشكيل الجمالى للعمل ، بل تضع فى الاعتبار أيضا ما يجب على الناقد أن يسلكه تفسيرا للنص وتقويما من خلال القواعد الموضوعية التى ينبغى أن يأخذ بها نفسه فى نفس الوقت الذى يطبع فيه الأشياء بحساسيته الخاصة بشرط أساسى يفرض عليه ألا يجعل من تلك الحساسية فاصلا نهائيا أو وحيدا فى التقويم حتى لا يقود نفسه وغيره إلى زحام فوضى الأحكام النقدية ٠

ونظرة تاريخية شاملة لواقعنا بين ماض وحاضر تكشف عن عمقه التأثيرى فى عملية الإبداع من خلال منطق الالتزام الذى أخذ به الشاعر العربى نفسه منذ بداية قافلة الشعر العربى حين ارتفع الصوت القبلى الحربى عند عمرو بن كلثوم ، إلى ما قابله من صوت السلام القبلى عند زهير ، إلى الرؤية

الطبقية التى تبنى شعراؤها قضايا العبودية عند عنترة أو الصعلكة عند عروة بن الورد وتأبط شرا والشنفرى والسليك ، إلى ما جاءت به العصور التالية من ملامح التطور والتجديد حين تحول الواقع إلى عقيدة وفكر مع التحول الإسلامى والتجديد فى معجم الشعر ، إلى ما ورد من صور الالتزام بقضايا السياسة من لدن الفرق السياسية المختلفة خاصة فى عصر بنى أمية ، إلى ما عاشه شعراء الخضرمة الفنية من صراعات عميقة بين مد وجزر على مستوى الواقع والتراث معا ، لينتهى الموقف ـ فى معظم الأحيان ـ إلى المصالحة بينهما باعتبارهما ضرورتين لا مناص من اللجوء إليهما والصدور عنهما معا ..

وعلى هذا النهج امتد الموقف على مدار العصور الأدبية المختلفة ، حتى لدى شعراء الاغتراب والتحرر بزعامة أبى نواس ونظرائه ممن سلكوا مسلكه ووقف فى موازاة دورهم ما استطاع أن ينهض به بعض شعراء الزهد والتصوف فى نفس الإطار من الظروف والعوامل البيئية .

وبذلك ظل الواقع شديد العمق فى ممارسات الشعراء الذين لم يتوقفوا عند مجرد تسجيله وتصويره ، بل ربما استطاع بعضهم أن يزيده عمقا وتوثيقا من ناحية ، وأضاف بعضهم إليه مما أسقطته ذاكرة التاريخ وربما قصد إلى إسقاطه بعض المؤرخين على ذلك النحو الذى صنعه البحترى حين سجل أبعاد انتصار الأسطول العربى بقيادة أحمد بن دينار على أسطول الروم فى معركة حربية مشهورة سجل فيها بمنطقه الانفعالى والواقعى معا ما رآه من هزائم وانتصارات بين الفريقين حين قال فى القائد

غدوت على الميمون صبحا وإنما غدا المركب الميمون تحت المظفر

وحولك ركابون للهول عاقروا كئوس الردى من دارعين وحسر

صدمت بهم صهب العثانين دونهم ضراب كإيقاد اللظى المتسعر

يسوقون أسطولا كأن سفينه سحائب صيف من جهام وممطر

فما رمت حتى أجلت الحرب عن طلى مقطعة فيهم وهسام مطير (١)

فإذا بالبحترى يلعب دورا تاريخيا يكمل به روميات أبى تمام ويضع حلقة متميزة تربط بينها وبين روميات أبى الطيب بعد ذلك ، إلا أن قصيدة البحترى تظل متميزة بما أكدته حول الحدث الذى أسقطه التاريخ إلى أن جاء كتاب فازيليف (العرب والروم)(٢) ليأخذ مادته من هذه القصيدة ، وكأن ضياعها يمكن أن يمثل خطرا لا يُطمأن إليه حول تلك الأحداث والوقائع ، مما يذكرنا بأهمية الدور الكبير الذى اعترف به أرسطو للشاعر - أى شاعر بالطبع - حين يمنحنا حقائق أسمى من تلك التى يعطيها المؤرخ ، هى أسمى لكونها خيرا من تلك تمثيلا "(٣) ، وإن كان هذا الموقف لا يؤخذ على إطلاقه فى كل الأحوال ، كما أنه لا يبدو رهنا فى كل الأحوال أيضا بما انتهى إليه أرسطو من ضرورة صدور الشاعر عن الوهم ، أو على حد تعبير

---

(١) ديوان البحترى ٢/ ٩٨٢ .

(٢) ترجمة الى العربية د . محمد عبد الهادى أبو ريدة .

(٣) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى .

كونه أن الشاعر " يهبنا وهما عن حقيقة أرفع " (١) إلا إذا حصرنا مفهوم الوهم حول إعمال ملكة الخيال فى استجماع أطراف الصور ، وميزنا بنفس الطريقة التى اصطنعها كولردج وبين الوهم كفوضى ورؤى مفككة ، لا رابط بينها وبين الخيال ، كملكة لها فعاليتها وقدرتها على الإلمام بجوانب الصورة واصطناع ألوان من التفاعل بين جزئياتها (٢) ، مما يجعل قول " ارفينج بابيت " قريبا إلى القبول من هذه الزاوية إذا ما أخذنا بخلاصة حواره حول العبقرية والذوق حين يجعل العبقرية كامنة فى بنية المرء الجوهرية بحيث تجعله متفردا عن أقرانه وتترك له الحرية فى أن يكون خالقا أو أن يكون مقلدا آليا وعليه أن يصور مزاجه وذاته وألا يخضع لأى قيد على مخيلته " ففى ارض عبقر الموهومة تجول العبقرية طليقة ، وهناك تكون لها قوتها الخلاقة ، وعلى العبقرى أن يطلق لنفسه العنان خياليا وانفعاليا ، وأن كل ما على الناقد هو أن يتلقى انطباعا عارما من النتائج المنطلقة كتعبير جديد (٣) .

وبهذه المساهمة فى إرهاصة العبقرية الخلاقة يصبح الناقد خلاقا بدوره ، وإلى هذا المدى تكون العبقرية والذوق شيئا واحدا ..

---

(١) خمسة مداخل الى النقد الادبى

(٢) نفسه .

(٣) نفسه .

ومعنى هذا أن الرؤية الواقعية للأشياء تستوقفنا عند كل جوانب العملية الفنية ، إذ لابد – فى موازاة هذا اللقاء بين الإبداع والنقد – من لقاء آخر ينتظر بين الواقعية فى صورة موضوعها ، وبينها فى صورة الذات المبدعة ، ولعل هذا الموقف هو ما يخلق لنا أفضل طراز من المبدعين الذين – على حد تعبير " بابيت " أيضا " يبلغون الحقيقة العامة دون التضحية بخصوصية الشخصية ، وعندها يصبح العمل عاما ونسيجا متميزا فى نفس الوقت "(١) .

ومعنى هذا أيضا أن اللقاء فى لحظة الإبداع إنما ينبغى أن يقع بين كل المقومات فيما عدا الناقد الذى يتأخر دوره بالضرورة ، وتبدو المسألة فى حاجة إلى قدر من الانضباط يفرضه المبدع أيضا على نفسه حتى لا يختل توازن الأشياء بين يديه ، فلا هو يضحى بذاته تماما ، ولا هو يسقط الواقع من حسابه أمام تضخم تلك الذات وتوهجها على النهج الذى سنه بعض الرومانسيين وتمادوا فيه فى فترة المد الرومانسى قبل مرحلة الأفول - بالطبع - ومعنى ذلك أن المسألة تحتاج إلى الكثير من كبح جماح النفس حتى لا يأخذها الشطط أو الخيلاء مما قد ينتهى بها إلى جنون العظمة على حد تعبير (أرفينج بابيت) فى قوله " فأنت ما إن تمحو المعيار اللاشخصى الرفيع للقاعدة الأخلاقية التى تضع القيود على تلهف المبدع

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى (مقالة أرفينك بابيت : العبقرية والذوق) .

على التعبيرعن نفسه ، وقد تعذر عليك أن ترى المعيار الذى يتبقى من فضائل الإنسان غير انتشائه بنفسه وهو معيار لايكاد يبلغ الحقيقة[1] .

بل إن "بابيت" يوسع من دائرة القضية حين يرى خطرها يمتد ليتجاوز المستوى الفردى إلى مستوى الأمة ككل حين يراها وقد أصيبت برمتها بتلك الحالة من التهيج واحترقت بنار الإعراب عن الذات وبدلا من الخضوع لمقاييس أخلاقية أصيلة تجد استيلاء جماعيا للمزاجية والحساسية ، عندئذ تكاد تكون الحالة ميئوس منها . وواضح هنا أن الناقد يحاول الاعتداد بالمقاييس الأخلاقية وهذه لاينبغى إسقاطها من الاعتبار بشكل عام خاصة فى المجتمعات التى تعرف العقائد والديانات ، فإذا ما اخذنا فى الاعتبار بما قاله ت. س . إليوت حين طالب بضرورة إجراء محاكمات أخلاقية للأعمال الادبية وفق القانون الأخلاقى الذى يرتضيه كل جيل سواء أكانت تحيا بموجب ذلك القانون أم لم تكن[2] " تبيّن لنا أن إليوت يرجع إصدار الحكم إلى كل جيل على حدة ، وكأنه يسلم - بذلك - بصلاحية كل الأجيال للاختيار والالتزام بدليل أن شيئا ما قد يبدو مألوفا فى جيل لكنه قد يثير الاشمئزاز فى جيل آخر ، ولكن يظل مطلوبا البحث فى هذا التوازن بين القيم والجيل الذى يتلقاها ويتبناها ، خاصة إذا وضع فى الاعتبار أيضا أن الانتشار المؤكد للعمل الفنى تتسع دائرته على مستوى

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى .

(٢) مقالة اليوت (الدين والأدب) خمسه مداخل إلى النقد الأدبى .

المتلقين نقادا كانوا أو جماهير عادية ، فإذا كان الناقد يتأثر حقيقة بما يقرأ فما بالنا بجمهور العامة ، يقول إليوت " أعتقد أن لكل ما نأكله أثرا آخر فينا غير مجرد متعة الطعم والمضغ إنه يؤثر فينا أثناء التمثيل والهضم ، وإنى أحسب ذلك يصدق تماما على ما نقرأ " (١) .

ومن ثم يصبح منطق الاختيار فى الفن من الأهمية بمكان ، وكذلك الالتزام بالقيم ، فمن عالم الاختيار ينظر كل فنان إلى موضوعه بطريقة تختلف ـ بالضرورة ـ لأنه شخص مختلف ، وربما اختار أشياء مختلفة ينظر إليها ولكن بترتيب مختلف من حيث الأهمية ومن هنا تصبح القيمة جامعا لهذه الخلافات ، وربما كشفت جوانبها من خلال صداها لدى قراء الأدب الذين يعرف كل منهم ما يحب ، ومن واجبه أن يعرف بما ينبغى أن يحب ، ومن ثم يؤدى الأدب وظائف متكاتفة تزداد قيمتها دون أن تصل إلى حد التمزق الذى ارتآه اليوت حين قال " وآخر ما أتمناه " هو وجود أدبين : أدب للاستهلاك المسيحى وأدب للعالم الوثنى " (٢) قاصدا بذلك ضرورة الاقتداء بمبادئ المسيحية على الصعيد الأخلاقى وإلا فليقذف بالأدب إلى عالم آخر وثنى يتلاءم معه ، فإذا كان اليوت يضع فى حسابه ضرورة الإدراك الدينى العام فى منطقة الإبداع وكذا فى عالم النقد ، فقد حاول مع ذلك أن يضع المسألة كلها فى صورة معقولة حين تأمل ألوان الالتقاء التى جمعها فى قوله :

---

(١) مقالة اليوت (الدين والأدب) .

(٢) نفسه .

" انا مقتنع بأننا نخفق في إدراك كيف أننا نفصل أحكامنا النقدية عن أحكامنا الدينية فصلا كاملا ، ولكن غير معقول . لو كان من الممكن أن يكون هناك انفصال تام لكان بها ولكن الانفصال ليس تاما ولن يكون ... " (١)

وعلى هذا النهج تلتقي إيجابيات الرؤى حول ضرورة الاعتداد بالجوانب الاجتماعية حين تسندها الجوانب الأخلاقية وتشد من أزرها ، ومن ثم لابد ان يوجد أدب كاشف عن كل جوانب الحياة سلبا وايجابا ، ويدخل في هذا السالب ما اصطنعه بعض الرومانسيين حين بدا على قدر من الوقاحة على حد وصف " ادموند فولر " في قوله : " كانت البداية على شيوع التصعلك المقبول ، وفي أولها لم تكن بأسوأ من إضفاء الرومانسية الخرقاء على كل وغد : رومانسية عاطفية مخمورة وقحة ... " (٢) .

ذلك أن " فوللر " قد اقتصر من الرؤية الرومانسية على تلك المنطقة السالبة التي لاتكاد تتجاوز دور الكسالى والمخمورين واللامسئولين من أبناء المجتمع ، ومع هذا فهو يميز بشكل واقعي بين المعالم البارزة لكل من قوى الخير والشر في حياة المجتمع وواقعه ، ومن ثم بدا واقعي الرؤية في أكثر من موقف ، ابتداء من تحديده لمقاييس التعادل في الواقع موزعة بين نسب الخير والشر لتوضع جميعها في ميزان شديد الحساسية يلتقط منه كل فنان بقدر فيصور ما شاءت له قدرته الإبداعية من ناحية ومنطقه في الاختيار من شرائح الواقع التي استوقفته من ناحية أخرى .

---

(١) خمسة مداخل ٥٨ .
(٢) نفسه ٦١ .

ولعل هذا التصور قد حدا بالناقد إلى إصدار هذه الأحكام على التيار السالب فى ظلال الرومانسية ، كما طرح نظيرا له على الوجوديين ومن تأثر بهم ممن راحوا يمارسون الوجودية ـ على حد تعبيره أيضا ـ دون وعى ولا لغة مفهومة ، فهم يصورون حرمان الإنسان وانحطاطه دون تعليق .

ومن هنا راح "فوللز" يكثف تصوره حول الأبعاد الحقيقية للأدب الحى ويضع شروطه ومقوماته فى شكل دقيق بدا فيه محكوما بمنطق الخير والشر معا فهو يقول أيضا " لن يكون هناك أدب حى إن أنت تجاهلت الشر أو نأيت بنفسك عنه ، إذ بذلك سيكون لك أدب متكلف الفضيلة فى عالم مفرط التفاؤل "(١) .

ومن ثم راح الناقد يأخذ موقفا عنيفا من أحادية النظرة إلى عالم الشر ومحاولة التغافل عما فى العالم من رؤى الخير فيقول مصدرا حكمه على بعض الأدباء الذين اقتصروا من فنونهم على معالجة منطق الشر " إن بعض الادباء أضاعوا رؤى الخير وكأنهم يثبتون أبصارهم على الفوضى ، كما لو كانوا يرونها واقع الحياة الوحيد أو الكلى "(٢) .

وإذا بتلك الرؤية تستوقفه من خلال منطق نقدى طريف يحلل فيه ما ينفر منه من هذه الصور التى لاتكاد تنطلق إلا من الشر ، وكأنه المصدر الوحيد للإبداع مما يذكرنا ـ على وجه السرعة ـ بتلك المقولة النقدية

---

(١) خمسة مداخل ٧١ .

(٢) نفسه ، ٧٢ .

القديمة لدينا من لدن الأصمعى حين انتهى إلى أن الشعر " نكد لاينبت إلا فى الشر فإذا دخل باب الخير ضعف ولان " ومن ثم راح الأصمعى ومن سار على ضوء مقولته يتهم الشعر باللين والضعف فى عصر صدر الإسلام ، بل راح يدقق فى الاتهام حين جره على شعر حسان فاتهمه بالضعف بعد إسلامه ليؤكد بذلك مقولته على ما فيها من غموض الدلالة حول مفاهيم النكد أو الليونة أو الضعف ..

فإذا بادموند فوللر يردد نفس المقولة أو يبدو قريبا منها حين يقول على سبيل السخرية من ذلك المنطق الأحادى " هناك تجميع لألوان الحرمان لا يخفى من عناصر التلذذ ، والانغماس فى الملذات والمرح الصبيانى ، إن العديد من هؤلاء الادباء يصرخون : انظروا ها أنا أكفر ..[1] .

ولعل قوله ينطبق بوضوح شديد على فئة من شعرائنا القدامى الذين رفعوا شعار هذا المنطق الناقص للأشياء من قبل والذين لم يروا السلوك إلا من منظور الرذيلة على نحو ما كان من منهج بشار فى إعلانه ضرورة التحدى لكل القيم قائلا :

من راقب الناس مات هما .. وفاز باللذة الجسور .

وهو ما ردده مؤكدا ومفردا :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته .. وفاز بالطيب الفاتك اللهج و ما تمادى فيه أبو نواس بلا حدود حين عرض مجاهرته بزندقته ومجونه وكفره

---

(١) خمسة مداخل .

من خلال هذا التحدى المعلن مما جعله الفلسفة الوحيدة لحياته ابتداء من قوله :

دع عنك لومى فإن اللوم اغراء .. وداونى بالتى كانت هى الداء

وانتهاء قوله :

فإن قالوا : حرام ، قل: حرام .. ولكن اللذاذة فى الحرام

فمثل هذه الرؤى تبدو على درجة من القصور الذى لايحمد لأصحابها ولا ينبغى أن يتقبل منهم تحت أى مبررات للظرف الاجتماعى أو غيره ، ذلك أن الواقع لاينبغى أن يظل حبيس الانغماس فى اللذة الطارئة خاصة حين تتكرر لتصبح قاعدة سلوك حياة مطرد ، إذ أنها تغفل - انذاك - الفاصل الدقيق بين عالم الفضيلة وعالم الرذيلة ، ومما لا شك فيه أن هذا التساوى بين المتناقضات إنما يمثل قمة الغفلة من ناحية ، وقمة التسلط على حقائق الأشياء بلا وجه حق من ناحية أخرى . وهو الأمر الذى يعرضه أبو نواس أيضا حين ينطق بتساوى الأشياء ساخرا من واقعيتها فى قوله لصاحبة الحانة :

فاحيى بربحهم فى ظل مكرمة .. حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتى

ومن هذا المنطق يسقط الفن النواسى ونظائره من عالم الترفع الاخلاقى فى ظلال الواقعية ، وعندها أيضا تسقط ثورته الفنية المزعومة حين تصطدم بصخرة التراث التى قصد إلى تحطيمها ، وإن كانت بقية انهيار ثورته الاجتماعية تتحطم أيضا على صخرة القيم التى ظلت شامخة تنطق بالتحدى إلى الحد الذى دفع بالشاعر ونظرائه إلى منطق التحايل عليها ، ولعله

قد تصور ان لهذا التحايل نتيجة إيجابية ، فما فتىء يحاول النفاذ من خلالها إلى مطلبه بحثا فى الديانات أولا فى قوله جامعا بين اليهودية والمسيحية :

إن كان حرمها الفرقان بعد فقد ... أحلها قبل توارة وإنجيل

ثم قوله مفردا المسيحية :

خذها على دين المسيح إذا نهى ... عن شربها دين النبى محمد

ثم قوله وقد أسندها إلى سقاتها من اليهود خاصة :

ولكن يهودى يحبك ظاهرا ... ويضمر فى المكنون منه لك الغدرا

ثم رصده لأماكنها فى الأديرة بالذات :

يا دير حنة من ذات الأكيراح ... من يصحُ عنك فإنى لست بالصاحى
رأيتُ فيك ظباءً لا قرون لها ... يلعبن منا بألباب وأرواح

وإلا فمن منطق مختل تماما إذا ما وقع التعارض بين القيم كجزء من الواقع مع فلسفة الحياة اللاهية المتطرفة ، ولا اشد بلاهة من الشاعر حين يحاول الولوج إلى تلك الفلسفة من خلال افتراءاته الدينية وكانه يبدو حريصا عليها ، وهو ـ فى الحقيقة ـ يحمل لها كل معاول الهدم والدمار ليقضى عليها من أعماقه ، فإذا بأبى نواس وأفراد عصابته يتخذون من الإرجاء ستارا يغطى فلسفتهم ، ولعله إرجاء بدا شريكا للكفر أو أخا له على النحو الذى صوره نصر بن سيار فى قوله منذ انتشر الارجاء فى العصر الأموى :

ارجاؤكم لزكم والشرك فى قرن   فأنتم أهل إشراك ومرجونـــا

فإذا بأبى نواس يحاول الجمع بين المتناقضات أو بين الإيمـــان والإلحاد من خلال صيغـة تبدو غايـة فى الغموض لأنها لاتجد مسوغـــا يدعو إلى قبولها مما يتناثر بين ثنايا أبياته الكثيرة التى تسجل طموحــــه العبثى فى العفو الإلهى المطلـق، واتخاذه مشجبا يعلق عليه آثامـــه وجرائمـه الأخلاقيـة ، وكأنه أباح لنفسه بذلك أن يكون داعيةً إلى فوضـى مطلقـة يجدد فيها أنغام الوثنيـة الجاهلية وما فلسفه شعراؤها من أمثـال طرفـة والأعشى وعدى وغيرهم .

فإذا ما أخذنا بمقولة (فوللر) وجدناها متسقةً مع هذا السـلوك النواسى الذى خلط بين الأشياء جدها وهزلها خلطا صبيانيا يكاد يفقدهـا كل صور الاتزان العقلى التى ينبغى أن تتهيأ لها ، فإذا بالمنطلق واحـد إذا اخذنا بما عرضه قول (فوللر) حول مؤاخـذة السالكين لنظير هـذا الاتجاه فى عصرنا إذ يصورهم " ينطلقون من أن تدرك كل شئ عن طريـق مغفرة كل شئ ، إنهم يرون الكثير دون أن يدركوا شيئا ، إنهم لايدركـون كل شـئ ، إنهم يبخسـون كل شـئ إنهم يقولون ليس ثمه ما نغفره ، إنهم يتبينون الضلال ليقولوا فى تحد ؛ وما الخطأ فى ذلك ؟ ! "(١)

ثم يصدر (فوللر) حكمه على هؤلاء فى تماديهم فى رعونتهم وغيهـم واستمرارهم فى منطق التحدى قائلا " هؤلاء ليسوا أعمق تواضعا بل أعمـق عجرفـة ، وهم لايضمدون جراح الساقطين من إخوانهم ، بل المدمريـن

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد ٧١ .

للنظام الاجتماعى .. يسقط .. يسقط ... كل شئ ، ويصرخون : فلنسقط جميعا "(١) .

من هنا نعود إلى ما بدأنا به من ضرورة الانتقاء عن تبصر من شرائح الواقع ، إذ لا ينبغى للشاعر أن يجور عليه بهذه الرؤية الأحادية التى تسقط الحقائق وتمجوها ، وهو ما يجب أن يسود أيضا فى عالم النقد حين يأخذ بعدا اجتماعيا يطرح فيه علاقات الفن والمجتمع بما تتسم به من خطر وحيوية ، لأنها إنما تنظم استجابة المرء الجمالية للعمل الفنى وتعميقه ، فمن الطبيعى - بل من البديهى - أن نتصور أن الفن من عمل مبدع بعينه فى زمان ما ومكان ما لابد أن يستجيب لمجتمع هو منه فى القمة لانه لسانه الناطق ، فإذا ما وصل الشاعر إلى هذه الطرق المسدودة وحاول أن يعلن فى وقاحة المخمور عن تحديه للقيم وتمرده عليها بدا من واجب الناقد الاجتماعى - بهذا القياس - أن يعنى بالوسط الاجتماعى واستكشاف مدى استجابة الشاعر له وطريقته فى معالجته أو على حد تعبير (تين) فى مقولته المشهورة بان الأدب " حصيلة الفترة والعنصر والوسط " ولكن يظل على الناقد أن يكون على درجة من الواقعية فى حكمه ، والا يسرف فى تضييق الخناق على المبدع فى كل الأحوال كأن يمدح قطعة له او يستهجنها طبقا لمضامينها الاجتماعية او الأخلاقية او اتساقها مع معتقدات الناقد نفسه فحسب ؛ فمن الخطر بمكان أن ينزلق الناقد أيضا إلى عالم الهوى وإلا فتح الباب - آنذاك - على مصراعيه لفوضى نقدية تخشى نتائجها ، فما زالت العلاقة بين الأدب والمجتمع قائمة

(١) نفسه ٧٢ .

فى كونهما رفيقين لاينفصمان اذا استعرنا تعبير " هارى ليفن " فى قولـه " ان الأدب ليس مجرد معلول لعلـة اجتماعية بل إنه العلة لمعلومـات اجتماعيـة[1] .

وما من شك فى أن الرؤى تلتقى طالما بقيت الحياة لتجمع بين الأبيض والاسود أو الملائكى والشيطانى لتطرح واقعية الأشياء من تلك الألوان الرمادية التى تحكى ما انتهى إليه نيتشه فى قولـه : (الحياة طيبة لأنها مؤلمـة) حيث آثر الإيجاز فى مقولته لإيمانه بدورها الفعال فى فلسفة تلك الحقيقـة الجامعة بين السالب والموجب بعيدا عن تلك الرعايـة لما يسمى بالواقعيـة المتفائلة او المتشائمة ، إذ يظل الأقرب إلى التصور أن يتم اللقاء والتصالـح بين كل هذه الرؤى طالما وجد الإنسان الذى يستطيع أن يأخذ منها جميعـا فى آن واحد ، أو ـ على الأقل ـ يحاول ذلك ..

على ان الاستغراق فى ظلال الرؤية الاجتماعية لايجب أن يسقط مـن الاعتبار ابعاد الجانب النفسى الذى لابـد أن يتاكـد فى الفـن ، وليـس معنى هذا أن نحيل كل مشكلات شعرائنا إلى عقد نفسية تصمهم بالنقص أو تشوه صورهم ، ولكن الذى لا شك فيه أن جـزء من هذه العقد قد مس فريقا منهـم فترجم فى سلوكه ملمحا من عقدتـه على النحو الذى أخذ به الأستاذ العقـاد عمر بن أبى ربيعة فى دراسته (شاعر الغزل) وكذا ما صنعه فى دراسـته العميقة حول (الحسن بن هانئ) وفى تحليله لأبعاد شخصية ابن الرومـى

ونفسيته من خلال شعره . وكذا ما صنعه الدكتور محمد النويهى فى عرضه لشخصية بشار ، وغير ذلك من الدراسات التى أخذت من الجانب النفسى أساسا لتعميق الرؤى من قبيل الاستقراء والاستقصاء . وهو ماانسحب أيضا على منطق العظمة فى شخص أبى الطيب وأبى العلاء ..

ومن هذا المنطق النفسى أيضا يمكن الدخول إلى الأعمال الفنية احتراما لكلية الرؤية وتحليل أبعاد عناصر التجربة الجمالية ابتداء من اتباع التعريف الذى ارتضاه ريتشاردز فى كتابه (مبادئ النقد الأدبى) حين شغلته قضية التوصيل باعتباره أساسا لذلك التوازن الحسى المتزامن ، ثم باعتباره نوعا من الاستجابة عند الجمهور فى شكل خاص وانسجامى يستثيره العمل الفنى ..

ومعنى هذا أن الفنان ينبغى أن يترجم انفعالاته بقدر من الأناة لأنه يضع - بالضرورة - جمهوره فى ذهنه ، ومن ثم يترجم الانفعال إلى آلة يستثير بها الانفعال فى الآخرين ، وبذلك يتجاوز اهتمامه بانفعاله إلى الاهتمام بالمعالجة الفنية .

وتطبيقا لهذا الجانب من الرؤية راح ريتشاردز يصدر أحكامه حين وصف عمل "بايرون" بانه جميل من منطق نجاحه فى الفوز بانفعالات جمهوره ، ومن ثم يصبح الجمال هو المصطلح الذى نطلق على نجاح الشاعر فى اثارة انفعالاتنا ، ويصبح هذا الرمز قوة مولدة وعلاقة تتكرر فى تفاصيل متنوعة ، وبذلك تكون وجها من وجوه الشكل التكنيكى .

ومعنى هذا أن مقولة التوصيل لا يمكن أن تسقط من الاعتبار النقدى باعتبار ما فيها من ضرورات حتمية لاتكتمل إلا بها ألوان الأصالة فى حركة الأدب ، وإلا عُدَّ إسقاط إحداها عقوقا لاينبغى التجاوز عنه وإلا دخلنا فى مجال انفعال أرعن يأخذه التمادى إلى الإضراز بالفن فيكبل الحركة الأدبية إلى مدى غير مقبول .

ولعل فى شعرنا القديم ما يشير أو يكشف عن حرص الشاعر على التوصيل ، فإذا هو يُشغل بجمهوره ويتمنى أن يرفعه إلى مستواه ، وألا ينحدر هو بفنه إليه خوفا على الفن والجمهور معا ، كما حدث من أُبى تمام فى رده المشهور على أبى العميثل اللغوى الذى لم يستوعب العلاقة المنطقية بين شطرى بيته المشهور فى مطلع مدحته لعبد الله بن طاهر :

أهنَّ عوادى يوسف وصواحبه .. فعزما فَقِدْماً أدرك السوءل طالبه

فتساءل الناقد : لماذا لاتقول ما يفهم ؟ فأجاب الشاعر : ولماذا لاتفهم ما يقال ؟

ثم ما صاغه البحترى على درجة من غلظة الأداء فى قوله :

على نحت القوافى من مقاطعها .. وما على بألا تفهم البقر .

وكأن الشاعر بدا طامحا إلى التوصيل والاهتمام بالصدى لدى جمهوره من منطق يزداد فيه طابع الحرص والطموح من هذا الجانب .

ومع هذا يظل سوء النوايا مطلوبا فى كثير من الأحوال طبقا لما تفيده أخبار بعض الشعراء وسيرهم ، وعندها يعد من قبيل القصور النقدى أن نكتفى بظاهر النص للتوقف عند حقائق الأخلاق لدى الشاعر ، وإلا عُدَّ أبو نواس شديد التدين ـ بهذا القياس ـ ومن قبله عمر ابن أبى ربيعة ، على عكس ما كان عليه كل منهما فى جوهر حياته بين غزل عمر وإسرافه على نفسه فيه ، وبين مجون أبى نواس وعربدته . فعلى الرغم من تزاحم الأفكار الدينية على كل منهما وعلى الرغم من ميل أبى نواس إلى الزهد فى بعض فترات حياته إلا أن سيرته تظل كاشفة عن بعده عن الدين ، فثمة فرق جوهرى بين التدين وبين مجرد اللفظ والتمادى فى القعقعة اللفظية حول الدين أو الاقتباس من معجمه باعتباره مصدرا ثقافيا فحسب .

ويبقى بعد ذلك لنا أمل فى إيجاد رؤية نقدية متكاملة وكذلك الحال فى العمل الإبداعى مما قد يجرنا إلى تسجيل بعض التصورات التى قد تغرق فى مثاليتها ، ومع هذا لا يحسن ان نستنفد طاقتنا طويلا أمام الأحلام والرؤى والآمال والمثل ، إذ الأفضل أن يتوقف طموحنا عند إيجاد نوعية من الإبداع والنقد تعى معنى الأصالة ، وتحرص عليها ، وتأخذ بما يضمها الى حماتها وحراسها وتنأى بها عن الزيف الذى يبلوره اللهاث الأهوج وراء الجديد لمجرد ادعاء التجديد ، إذ ينبغى ألا يرفض القديم لمجرد تجنب روائح التراث والقدم . ومن هنا قد نستعين بما انتهى إليه ستانلى هايمن فى ختام كتابه (النقد الأدبى ومدارسه الحديثة) حيث يخلص إلى موقفين للناقد أحدهما مثالى والآخر واقعى ، وإن كان ستانلى هايمن نفسه قد بدا

شديد الحرص فى رؤيته للموقفين كليهما حين راح يستخلص منهما ما يطمح إليه من عناصر التكامل فى شخص الناقد ، حيث يرجح الأخذ بمهمة التفسير والتوقف عند محتوى الأثر الغنى على النحو الذى دعا إليه ادموند ولسن ، ثم بالتقويم والحكم المقارن من خلال رؤية ونترز ، وكذا باستغلال اهتمام إليوت بأن يخلق للأدب موروثا جامعا أيضا بين الشعر والنقد . كما يدخل فى هذا المركب بعض النظريات فى التحليل النفسى ، وكذلك يضيف من مناهج النقد المتخصص ما انتهت اليه (كارولاين سبيرجن) فى ايجاد عناقيد للصور التى اتخذت منها وحدة شعرية ذات مغزى شعرى هام كما فعل أرمسترونج وكذلك الاهتمام باللغة والألفاظ وتأكيد أهمية الفن والخيال الرمزى على النحو الذى أخذ به (بلاكمور) ، ثم محاولة كشف أنواع الغموض من خلال القراءة النصية الدقيقة عند (وليم امبسون) ، والاهتمام بالنقل والتوصيل ووسائل التفسير عند (ريتشاردز) .[1]

على أن هايمن حين يطرح هذه الرؤية المتكاملة لا يخلعها من منطق فوضوى يتوقف عند مجرد الجمع بينها كركام فكرى غير متناسق ، بل يشترط لهذا التكامل أن يتم بشكل عضوى يشبه البناء الذى تحكمه خطة منظمة ذات أساس أو هيكل مرسوم بحيث تنعكس فيه الفعالية الاجتماعية ومقاييس الجمال فى الصياغة الفنية . فعلى الناقد طبقا لهذا التصور الحالم أن يعرفنا بموضوع القصيدة أو محتواها ومصادرها ومشابهاتها فى الآداب القديمة ، وأن يوجد لها مكانا فى الموروث الأدبى بشرط ألا يفسد العلاقة

---

(١) يراجع فى تفاصيل الموقف كتاب ستانلى هايمن .

بهذا الموروث من خلال التوقف عند وحدة البيت كما فعل الآمدى فى موازنته وأبو هلال فى صناعتيه وابن قتيبة فى معانيه الكبير وفى شعره وشعرائه، فقط يمكن الاستنارة بما رصده هؤلاء ليبقى للناقد منها رصيد يدفعه إلى الموازنة بين الفن وبين آثار معاصرة أو سابقة تظل داخله فى إطار الموروث أو خارجة عنه ، وعندئذ يستغل من أدواته ما يمكنه من أن يحللها تحليلا وافيا حسب ما يتوفر لديه من أخبار عن صاحبها وظروفها وتفاعلها ، فيصل ما بينها وبين ما يعرف عن فكره وحياته وشخصيته ومايقبله أو يرفضه من علاقات جدلية بواقعه ، وما يهتم به منذ طفولته وعلاقاته الاجتماعية ومظهره الجسمانى، وعاداته ، وسيجد مصادرها الشعبية ومثيلاتها ويبحث عن اعتماد صاحبها على الموروث الشعبى ، وما قد يكون فى القصيدة من موروثات وخصائص شعبية بل ربما استطاع أن يكشف عن استقطابها العميق فى نماذج من الشعائر البدائية ، ويفسرها نفسيا من حيث هى تعبير عن أعمق رغبات صاحبها ومخاوفه تحت مسطلح العقدة أو الكبت أو التسامى : أو التعويض ، وسيرى فيها ـ بالضرورة ـ تعبيرا عن " نموذج أعلى " قد يمثل التجربة الجماعية ، أو يبدو تعبيرا عن ظواهر سلوكية أو عصبية ، أو تعبيرا عن شخصية مؤلفها وكيانه الخلقى فى سلك الجماعة ، وسيكشف نظام القصيدة من خلال عناقيد الصور المتصلة اتصال تداعى الخواطر لا شعوريا . ومن خلال مبناها الذى يمثل شعيره نفسية ، ثم عليه أن يفسر القصيدة من حيث كونها مظهرا اجتماعيا تنعكس فيه طبقة صاحبها ومنزلته الاجتماعية وحرفته ويحللها بالنظر إلى العلاقات الانتاجية فى عصره وبيئته وكذا جو الافكار التى تتجاوز العلاقات الانتاجية

فتتقدم عنها أو تتأخر ، وسيتحدث عن النزعات الاجتماعية والسياسية التى تدعو إليها القصيدة او تقررها وبذا سيكشف النزعة الموجهه ـ مفتاح القصيدة ـ الناشئة عن العلاقات المتداخلة بين الشكل والمحتوى . وقد يتحدث عن مشكلات أخرى تشملها القصيدة وتشمل مسائل فلسفيه وأخلاقية كالمعتقدات والأفكار التى تعكسها القصيدة والقيم التى تؤكدها وعلاقتها بالمعتقدات والقيم لدى القارئ، وعلاقاتها بالقرائن الحضارية وسيضع القصيدة من خلال ذلك كله فى مكانها من آثار صاحبها من كل زاوية، ويواجه مشكلة الظروف التى ولدت فيها القصيدة ، ويتحدث عن الملامح المتفردة فى أسلوبها ، وما تعكسه من فكر وشخصيه عكسا متميزا ، وفى النهاية يعمد الناقد المثالى إلى تقدير القصيدة من الناحية الذاتية على أساس من كل ما سبق وتقويم أجزائها من الناحية الجمالية من حيث علاقتها بالغاية والمجال وقوة الغاية نفسها ودرجة استكمالها لعناصرها .

وليس علينا أن نتوقف طويلا أمام روح الإحباط التى انتهى إليها (ستانلى هايمن) حين صور كل ما قاله على أنه مجرد (شقشقة لسانية فيها سمو المثل الأفلاطونية واستحالتها معا ، وعليها ينبغى أن نحطم هذه الصورة لنعود إلى عالم الحقائق ومجال الإمكانات الفردية التى هى فى طوق الفرد من بنى الإنسان »(١) .

---

(١) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ٢/ ٢٤٥ ومابعدها .

بل يحسن أن نظل وراء الرؤية المثالية التى قد ترهق الناقد ، ولكنه إرهاق يزيد الحركة الأدبية ثراء ، ويزيد عالمنا الفنى عمقا وأصالة . فلا يصح للناقد أن يتسلح بقليل من أدواته ليأتى على عجل من أمره فيقفز إلى إصدار الأحكام وكأن المبدع متهم دائما ، ذلك أن هذه الأحكام تفقد قيمتها حين تقع فى دائرة الفوضى النقدية التى قد يغفل أهلها التفسير العميق لكل جوانب النص الأدبى .. وعليه ينبغى أيضا أن تأخذ المبدع بنفس الدرجة من العمق الفكرى إذ ليس ثمة ما يدفعنا إلى قبول أعمال ارتجالية لا أساس لها من أصالة الفكر أو الإلمام باللغة وتاريخ الفن(١) فهناك أدوات كثيرة ينبغى أن يلم بها المبدع ، وإلا وجب إسقاط عمله من جنسه النوعى ، ذلك أن عجلة العصر وسرعة إيقاع الحياة وزحامها بالأحكام لابد أن يطرح جانبا ، وأن تؤخذ المسائل بقدر من الأناة والروية والجد فى تأمل العمل الفنى من كل جوانبه على النحو الذى قد نجد له نظائر فى المعالجة النقدية التى أخذ بها الأستاذ العقاد نفسه وبما سجله من لمحات محورها الكد الذهنى كضرورة للإبداع والنقد معا ، أى لطرفى الحياة الأدبية جميعا ، وهو ما عرض له فى دراساته ـ كما قلنا ـ حول ابن الرومى ـ الحسن بن هانئ ، وكذا ما صنعه الدكتور النويهى فى دراسته الجادة حول الشعر الجاهلى (محاولة لتقويمه) ، وكذا ما عرضه فى تحليله لشخصية بشار وما سار عليه منهج الدراسة حول تحليل

---

(١) يراجع فى هذا دراسة ارنست فيشر حول " ضرورة الفن " " دراسة هاوزر حول (تاريخ الفن) ودراسة ديفيد ديتشس حول (مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق) .

طبيعة الفن فى دراسة جماليات النص الشعرى ، وهو المنهج الذى يجمع بين التحليل النفسى والاجتماعى وبين تأمل التشكيل الداخلى للغة النص وصوره .

إذ يبقى ملحا أن نتأمل طويلا هذه النظرات بما فيها من أناة الموقف النقدى الهادئ بعيدا عن الاندفاعات السريعة التى تأخذ فقط بمنطق الأحكام مما قد ينتهى إلى تناقضات غير مقبوله لأنها إنما تسئ إلى تراثنا وثقافتنا المعاصرة فى آن واحد .

ولعل أصحاب هذه الرؤى من ذوى الخبرة الطويلة قد أسهموا بشكل فعال فى إيجاد رصيد نقدى متميز ينبغى تحليله وتأمله والأخذ بجوانبه المتعددة بشرط أن تكون وقفتنا بارزة عن ملامح الأصالة . كما يفرضها الحس التراثى والحس الحضارى معا .

وتبقى الدراسة النقدية الدقيقة قادرة على أن تشمل كل هذه المواقف لتجعل من صورة الناقد شخصا هادئا متزنا لايفتقر إلى المعرفة أو الادوات ، بل يصدر عنهما فى التعرف على أى أثر أدبى من خلال مبدعه وعصره ومجتمعه وتراثه ، مما قد يسهم فى إيجاد حلول لمشاكل كبرى قد تواجهنا لدى بعض شعرائنا القدامى فى فترات حرجة من تاريخنا الأدبى على النحو الذى يلقانا فى الأحكام حول شعر حسان وما شابه من حوار خصرى فى عصر صدر الإسلام ، وكأن الناقد تناسى أو تجاهل - أو لعله جهل -

ما يمكن للشاعر أن يستعطه بوحى الذاكرة والكشف اللاشعورى — فى الأغلب — ما يصور لحظة من لحظات ذلك المد الشعورى عما يختلج فى وجدانه ، وما يجرى فى مسارب أفكاره ، وعن صفات الأشياء والمحسوسات والأحداث التى لم يلحظها أو يتذكرها وربما كان هذا أبينها جميعا وأهمها .

ولسنا ندعو بذلك إلى منهج "فرويدى" يقذف بنا بعيدا إلى أعماق اللاشعور أو الحالات العقلية القابعة تحت المستوى الواعى الذى تخزن فيه المادة لتكون بمثابة كبت أو رقابة ، بل الأدق أن تلتقط حقائق الصراع بين الكبت والانطلاق الكامن فى أساس الصور التى يعرضها الشاعر ، ويدرسها الناقد باعتبار ما فى الصور من توافق وتميز فى آن واحد ، ذلك أن عناقيد الصور قد تتشابه بحكم الواقع التراثى للشاعر ، ولكنها تظل تحمل السمات الفارقة التى تأتى بحكم الفروق الفردية بينه وبين غيره من الشعراء حتى ممن ينتمون إلى مدرسته من ناحية أخرى ، وهو ما قد نجد له نظيرا فى مدارسنا الشعرية ابتداء من مدرسة أوس بن حجر وزهير وكعب والحطيئة وجميل وكثير وهدبة وذى الرمة إلى مدارس التجديد التى قادها مسلم وأبو تمام وابن المعتز وابن الرومى ، فى موازاة مدرسة مروان ابن ابى حفصة والبحترى ، ومن سار على منهجها من أنصار الاتجاه المحافظ الذى يرصده البحترى فى رؤيته المشهورة للعملية الفنية حين التقى مع أبى تمام فى مقولة : "على تحت القوافى من مقاطعها ...."

ثم بدا مختلفا معه تماما فى قوله :

كلفتمونا حدود منطقكم .. والشعر يغنى عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالمنطق ما نوعه وما سببه ؟
والشعر لمح تكفى إشارته .. وليس بالهذر طولت خطبه

فلم يكن الشاعر متناقضا مع نفسه بقدر ما بدا متسقا معها من محاولته الجادة لأن يجمع بين كل ما ثقفه بناء على اختيار دقيق . وطبقا لنظريته بدا شديد الاقتناع بها عما قد يكبل صورة الاختيار فى الفن ككل . ألم يكن العمل الفنى ترجمه لاختيار صاحب الشريحة من مئات الشرائح التى يطرحها الواقع ، ثم يأتى الفنان ليجعلها محورا لرؤيته التى تتسع إلى أبعاد إنسانية عميقة وشاملة ؟ .

إن الدراسة التعميمية السريعة تبدو ظالمة لكل مقومات الجمال فى حياتنا الأدبية وعليه ينبغى أن تتكشف العملية النقدية فى علاقاتها المعقدة بمنحنى التاريخ وواقع العصر وسيرة الأديب ، ومنها جميعا تنطلق إلى الآفاق الجمالية الخاصه بالعلاقات الداخلية للنص .

أليس من الأجدى لحركته الأدبية بعد ذلك أن تتخلى من تلك القعقعة اللفظية التى تدعى التجديد تحت مصطلح جديد كل يوم مما قد يزج بنا فى تيه نقدى قد لانطمئن إلى نهايته ولانضمن له نجاحا بدليل سرعة الفشل الذى قد ياتى على تلك الصيحات لدى أهلها وفى عالم نشأتها ؟ فما بالنا بها تنتقل إلينا بالية وقد آذنت شمسها بالافول ؟ ومابالنا نصفق لها حماسا وانفعالا وننسى الأصول ؟

ثم أليس من الأجدى أن نأخذ الموقف على درجة من الوضوح تبعد عن تلك الطلاسم وذلك الغموض الذى يخيم على النص من خلال ناقده ، فإذا كان النص أصلا غامضا من قبل مبدعه فما بالنا نزيد الموقف قتامة وغموضا فى عالم سيطر عليه الزحام إلى هذه الدرجة ؟ .

ومع طرح هذا التصور النقدى لانقول أهلا للرجعية الفكرية أو انتكاسة الفكر أو الردة الثقافية التى قد تسهم فى فصل الفن عن عصره وعالمه ، ولا أهلا أيضا بذلك العقوق الآثم الذى يسقط التراث تحت دعاوى التجديد وإن سيطرت عليها الرعونة والطيش .

بل الأجدى أن نقول أهلا بالمزاوجة السعيدة الهادئة بين كل الملامح النقدية ـ على بساطتها ووضوحها ـ بعيدا عن عقدة الجرى حول الجديد تحت الشمس فى كل لحظة حتى قبل شروق الشمس خضوعا للإيقاع السريع وزحام الحياة .. بل لابد أن يبدو الجرى محكوما بروية صاحبه وحكمته أيضا فى منطقة الاختيار .

ومن هذا المنطلق نطرح الاقتراح بضرورة القراءة الجديدة لكل تراثنا القديم إبداعا كان أو نقدا ، على أن تكون القراءة متميزة لتسهم فى تعميق تلك المحاولات التى استطيع بعضا منها الدكتور مصطفى ناصف فى قراءته الثانية لشعرنا القديم ، وما نهض به صلاح عبد الصبور من قراءته الجديدة لنماذج من الشعر القديم أيضا ، على أن نلتقى فيها ضرورات الحياة الأدبية بعناصرها

البشرية بين ناقد ومبدع وجمهور ، وتتبلور فيها ملامح الفكر والالتـــزام والقضايا الموضوعيــة ، ومن ثم يظل الاقتراح قائما أمام الناشئه ودارس الأدب فى أن يتحاوروا حول ما كتبه الدكتور شكرى فيصل فى مناهج الدراسة الأدبيــة والدكتور مندور فى النقــد المنهجى عند العرب والدكتور يوسف خليف فـــى مناهج البحث الأدبى والدكتور شوقى ضيف فى البحث الأدبى ، فلعــــل المسائل تتضح أمامهم قبل الإقدام على تحليل نص أدبى لاينبغى أن نشوهه بأحكامنا بقدر ما يجب أولا أن نحاول الاقتراب من جمالياته من خــــلال تفسيره قبل تقويمــه .

على أن ما يقال عن الشعر هنا يقال أيضا عن بقيــة الفنون الحديثة التى قد تختلف طبقـا لظروف إبداعها وطبيعــة الأنماط الاجتماعية التى صاغتها على أن يظل واردا فى اعتبارنا قدرة بعض هذه الأنماط على معايشة أجيـال متعددة على نحو ما نجد فى المســرح لارتباطــه بقضيــة الصراع الذى وجد مع الإنسان منذ بدايــة الخليقــة ، ثم تعددت صوره بين أعماق الــــذات البشرية مع ما هو خارجها ، وكأنــه يوازى الشعر فى ذاتيتــه لتظل بقية فنـــون الروايــة والقصــة القصيرة على نفس الدرجة من الأهمية لاتساقها مع إيقـــاع حيـــاة جديدة لها ظروفها ومشكلاتها وعلاقاتها المتداخلة المعقدة ...... ولكن تظل الأداة عنصرا جامعا بين تلك الأجناس التى تنهض على أساس مــن معالجة الكلمــة مما يقــرب بل يوحد بينها . بل ربما التقت أيضا فى منطقـــة

التوظيف على اختلاف درجاتها ومداخلها ، ومن ثم يصح أن نخلص إلى أن ما قلناه هنا حول فن الشعر يصلح لأن يمتد إلى كل ملامح حركتنا الأدبية في كل الفنون ضمانا لأصالتها وحماية لها من الزيف والضياع ·



«٢»

إختبارات شعريّة

رائية حاتم الطائي

(حول فلسفة الكرم الجاهلية

١) أماويّ قد طال التجنب والهجـــر — وقد عذرتني في طلابكم العُــذْر

٢) أماوي إن المال غادٍ ورائـــح — ويبقى من المال الأحاديثُ والذكر

٣) أماوي إني لا أقول لســـائل — إذا جاء يوما: حل في مالنا نـزر

٤) أماوي إما مانـع فمبيـــن — وإما عطاء لا ينهنهه الزجـــر

٥) أماوي ما يغني الثراء عن الفتى — إذا حشرجت يوما وضاق بها الصدر

٦) إذا أنا دلاني الذين أحبهـــم — لملحودة زلج جوانبها غُبْـــر

٧) وراحوا عجالا ينفضون أكفَّهـــم — يقولون : قد دمى أناملنا الحفر

٨) أماويّ إن يصبح صداي بقفـــرة — من الأرض لاماء لديّ ولا خمـــر

٩) ترَيْ أن ما أهلكت لم يك ضـــرني — وأن يدي مما بخلت به صفـــر

١٠) أماوي إني ربّ واحـدٍ أمـــه — أجَرْتُ فلا قتلٌ عليه ولا أســـر

١١) وقد علم الأقوام لو أن حاتمـــا — أراد ثراء المال كان له وفـــر

١٢) وأنّيَ لا آلــو بمال صنيعـــة — فأوله زاد وآخـــره ذخـــر

١٣) يفك به العانى ويؤكل طيبـــا   ومـا إن تُعرِّيه القداح ولا الخمـر

١٤) ولا أظلم ابن العم إن كان اخوتى   شهودا وقد أودى بإخوته الدهـر

١٥) غنينا زمانًا بالتصعلك والغنـى   كما الدهر فى أيامه العسر واليسر

١٦) لبسنا صروف الدهر لينا وغلظـة   وكلا سقاناه بكأسيهما الدهـر

١٧) فما زادنا بغيا على ذى قرابـة   غنا نا ولا أزرى بأحسابنا الفقر

١٨) فقِدْمًا عصيت العاذلات وسُلِّطت   على مصطفى مالى أنا ملى العشـر

١٩) وما ضر جارًا يا ابنة العم فاعلمى   يجاورنى ألا يكون له ستـر

٢٠) بعينىَّ عن جارات قومى غفلـة   وفى السَّمع منى عن حديثهم وقـر

من معلقة عمرو

(حول الصوت القبلى)

١) نعُمُّ أناسَنا ونعفُّ عنهم   ونحمل عنهم ما حمَّلونا

٢) نطاعن ما تراخَى الناس عنا   ونضربُ السيوف إذا غشينا

٣) وإن الضغن بعد الضغن يبدو   عليك ويخرجُ الداءَ الدفينا

٤) كأن سيوفَنا منا ومنهم   مخاريق بأيدى لاعبينا

٥) كأن ثيابنا منا ومنهم   خُضبن بأرجوان أو طُلينا

٦) ألا لا يعلم الأقوام أنا   تضعضعنا وأنا قد ونينا

٧) ألا لا يجهلن أحد علينا   فنجهل فوق جهل الجاهلينا

٨) على آثارنا بيض حسان   نحاذر أن تقسَّم أو تهونا

٩) أخذن على بعولتهن عهدا   إذا لاقوا كتائب معلمينا

١٠) ليستلبن أفراسا وبيضا   وأسرى فى الحديد مقرنينا

١١) إذا ما رحن يمشين الهوينى   كما اضطربت متون الشاربينا

١٢) يفتن جيادنا ويفلن : لستم   بعولتنا اذا لم تمنعونا

١٣) كأنّا والسيوف مسللات   ولدْنا الناس طرا أجمعينا

١٤) ونشرب إن وردنا الماء صفوا   ويشرب غيرنا كدرا وطينا

١٥) اذا بلغ الفطام لنا صبى   تخر له الجبابر ساجدينا

١٦) ملأنا البر حتى ضاق عنا   وظهر البحر نملؤه سفينا

من معلقة طرفة بن العبد

(حول المتعة الفردية)

١) ولستُ بحلاّل التلاع مخافة ... ولكن متى يسترفد القوم أرفد

٢) وإن تبغنى فى حلقة القوم تلقنى ... وإن تقتنصنى فى الحوانيت تصطد

٣) وإن يلتق الحى الجميع تلاقنى ... إلى ذروة البيت الكريم المصمد

٤) متى تأتنى أصبحك كأسا روية ... وإن كنت عنها ذا غِنىً فاغْنَ وازدد

٥) ندامای بیض كالنجوم وقينة ... تروح إلينا بين برد ومجسد

٦) إذا نحن قلنا: اسمعينا، انبرت لنا ... على رِسلها مطروفة لم تشدد

٧) وما زال تشرابى الخمور ولذتى ... وبيعى وإنفاقى طريفى ومتلدى

٨) إلى أن تحامتنى العشيرة كلها ... وأُفردت إفراد البعير المعبد

٩) رأيت بنى غبراء لا ينكروننى ... ولا أهل هذاك الطراف الممدد

١٠) ألا أيهذا اللائمى احضر الوغى ... وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدى

١١) فإن كنت لا تستطيع دفع منيتى ... فدعنى أبادرها بما ملكت يدى

١٢) فلولا ثلاث هن من لذة الفتى ... وجدك لم أحفل متى قام عودى

١٣) فمنهن سبقى العاذلات بشربة — كميت متى ما تُعْلَ بالماء تزبد

١٤) وكرى إذا نادى المُضاف محنبا — كسيد الغضا نبّهته المتورد

١٥) وتقصير يوم الدجن والدجن معجب — ببهكنة تحت الخباء المعمد

١٦) كريم يروى نفسه فى حياته — مخافة شرب فى الممات مصرد

١٧) فذرنى أروى هامتى فى حياتها — ستعلم إن متنا غدا أينا الصدى

١٨) لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى — لكا لطول المرخى وثنياه باليد

١٩) أرى قبر نحام بخيل بماله — كقبر غوى فى البطالة مفسد

٢٠) أرى الموت يعتام الكرام ويصطفى — عقيلة مال الفاحش المتشدد

٢١) أرى الموت أعداد النفوس ولا أرى — بعيدا غدا ما أقرب اليوم عن غد

٢٢) أرى العيش كنزا ناقصا كل ليلة — وما تنقص الأيام والدهر ينفد

من رائية عروة بن الورد

(حول فلسفة الصعلكة)

١) أقلى على اللوم يابنت منذر   ونامى وإن لم تشتهى النوم فاسهرى

٢) ذرينى ونفس أم حسان إننى   بها قبل أن لا أملك البيع مشترى :

٣) أحاديث تبقى والفتى غيرخالد   إذا هو أمسى هامة فوق صير

٤) تجاوب أحجار الكناس وتشتكى   إلى كل معروف رأته ومنكر

٥) ذرينى أطوف فى البلاد لعلنى   أخليك أو أغنيك عن سوء محضرى

٦) فإن فاز سهم للمنيه لم أكن   جزوعا وهل عن ذاك من متأخر ؟

٧) وإن فاز سهمى كفكم عن مقاعد   لكم خلف أدبار البيوت ومنظر

٨) لحى الله صعلوكا إذا جَنَّ ليله   مضى فى المشاش آلفا كل مجزر

٩) يعد الغنى من نفسه كل ليلة"   أصاب قراها من صديق ميسر

١٠) ينام عشاء ثم يصبح طاويا   يحث الحصى عن جنبه المتعفر

١١) قليل التماس الزاد إلا لنفسه   إذا هو أمسى كالعريش المجور

١٢) يعين نساء الحى ما يستعنه   ويمسى طليحا كالبعير المحسر

١٣) ولكن صعلوكا صحيفة وجهـه   كضوء شهاب القابس المتنور

١٤) مطلا على أعدائه يزجرونـه   بساحتهم زجر المنيح المشهر

١٥) إذا بعدوا لا يأمنون اقترابـه   تشوّفَ أهل الغائب المتنظـر

١٦) فذلك أن يلق المنية يلقيها   حميدا وإن يستغن يوما فأجدر

عينية حسان بن ثابت

(حول منطق الفخر الديني)

١) إن الذوائب من فِهْر وإخوتهم	قد بيّنوا سنة للناس تتبع
٢) يرضى بها كل من كانت سريرته	تقوى الإله وبالأمر الذى شرعوا
٣) قوم إذا حاربوا ضروا عدوهم	أو حاولو النفع فى أشياعهم نفعوا
٤) إن كان فى الناس سبّاقون بعدهم	فكلّ سبق لأدنى سبقهم تبع
٥) أعفة ذكرت فى الوحى عفّتهم	لا يطبعون ولا يزرى بهم طبع
٦) ولا يضنون عن جار بفضلهم	ولا تمسهم من مطمع طمع
٧) لا يفرحون إذا نالوا عدوهم	وإن أصيبوا فلاخور ولا جزع
٨) أكرم بقومٍ رسولُ الله قائدهم	إذا تفرقت الأهواء والشيع
٩) أهدى لهم مدحى قلب يوازره	فيما أراد لسان حاذق صنع
١٠) وإنهم أفضل الأحياء كلهم	إن جد بالناس جدا لقول أوسمعوا

ـ٦١ـ

من لامية كعب بن زهير

(حول البعد النفسى للاعتذار)

١) بانت سعادُ فقلبى اليوم متبولُ … متيَّم إثرها لم يُقْدَ مكبول

٢) وما سعاد غداة البين إذ رحلوا … إلا أغن غضيض الطرف مكحول

٣) تجلو عوارض ذى ظلم إذا ابتسمت … كأنه منهل بالراح معلول

٤) أكرم بها خلة لو أنها صدقت … موعودها أو لو أن النصح مقبول

٥) فلا يغرَّنْك ما منت وما وعدت … إن الأمانىَّ والأحلام تضليل

٦) كانت مواعيد عرقوب لها مثلا … وما مواعيدها إلا الأباطيل

٧) أرجو وآمل أن تدنو مودتها … وما أخال لدينا منك تنويل

٨) أمست سعادُ بأرض لا يبلغها … إلا العتاق النجيبات المراسيل

٩) تسعى الوشاه جنابيها وقولهم … " إنك يا أبن سلمى لمقتول "

١٠) وقال كلُّ خليل كنت آمله : … " لا ألهينك إنى عنك مشغول "

١١) فقلت : خلوا سبيلى لا أبا لكم … فكل ما قدر الرحمن مفعول

١٢) كل ابن أنثى وان طالت سلامته … يوما على آلة حد باء محمول

١٣) نبئت أن رسول الله أوعدني ... والعفو عند رسول الله مأمول

١٤) مهلا : هداك الذى أعطاك نافلة ... القرآن فيه مواعيظ وتفصيل

١٥) لا تأخذني بأقوال الوشاة ولم ... أذنب وإن كثرت فيَّ الأقاويل

١٦) لقد أقوم مقاما لو يقوم به ... أرى وأسمع مالو يسمع الفيل

١٧) لظل يرعد إلا أن يكون له ... من الرسول بإذن الله تنويل

١٨) حتى وضعتُ يمينى لا أنازعه ... فى كف ذى نقمات قيله القيل

١٩) لذاك أهيب عندى إذ أكلمه ... وقيل : إنك منسوب ومسؤول

٢٠) من خادر من ليوث الاسد مسكنه ... من بطن عثر غيل دونه غيل

٢١) إن الرسول لنورٌ يستضاء به ... مهند من سيوف الله مسلول

رائية عمر بن أبى ربيعة

(حول خصوصية مدرسته الغزلية)

١) هيج القلب مغان وصير	دراسات قد علاهن الشجر
٢) ورياح الصيف قد أذرت بها	تنسج الترب فنونا والمطر
٣) ظلت فيها ذات يوم واقفا	أسأل المنزل هل فيه خبر
٤) للتى قالت لأتراب لها	قطف فيهن أنس وخفر
٥) إذ تمشين بجو مونق	نير النبت تغشاه الزهر
٦) بدماث سهلة زينها	يوم غيم لم يخالطه قتر
٧) قد خلونا فتمنين بنا	إذ خلونا اليوم نبدى ما نسر
٨) نعرفن الشوق فى مقلتها	وحباب الشوق يبديه النظر
٩) قلن يسترضينها : منيتنا	لو أتانا اليوم فى سر عمر
١٠) بينما يذكرننى أبصرننى	دون قيد الميل يعدو بى الأغر
١١) قالت الكبرى : أتعرفن الفتى ؟	قالت الوسطى : نعم هذا عمر
١٢) قالت الصغرى وقد تيمتها :	قد عرفناه وهل يخفى القمر!

١٣) ذا حبيب لم يعرج دوننا … ساقه الحين الينا والقدر

١٤) فأتانا حين ألقى بركه … جمل الليل عليه واسبطر

١٥) ورضاب المسك من أثوابه … مرمر الماء عليه فنضر

١٦) قد أتانا ماتمنينا وقد … غيب الأبرام عنا والقذر

ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ

دالية جميل بن معمر

(حول قيم العذريين)

١) ألا ليت أيام الصفاء جديد	ودهرا تولى يابثين يعود
٢) فنغنى كما كنا نكون وأنتم	صديق وإذ ما تبذلين زهيد
٣) وما أنس م الأشياء لا أنس قولها	وقد قربت نضوى : أمصر تريد ؟
٤) ولا قولها لولا العيون التى ترى:	أتيتك فاعذرنى فدتك جدود
٥) خليلىّ ما أخفى من الوجد ظاهر	ودمعى بما أخفى الغداة شهيد
٦) ألا قد أرى والله أن رب عبرة	إذا الدار شطت بيننا ستزيد
٧) إذا قلت ما بى يابثينة قاتلى	من الحب قالت : ثابت ويزيد
٨) وإن قلت ردى بعض عقلى أعش به	مع الناس ، قالت ذاك منك بعيد
٩) فلا أنا مردود بما جئت طالبا	ولا حبها فيما يبيد يبيد
١٠) جزتك الجوازى يابثين ملامة	إذا ما خليل بان وهو حميد !
١١) وقلت لها بينى وبينك فاعلمى	من الله ميثاق له وعهود
١٢) وقد كان حبيكم طريفا وتالدا	وما الحب إلا طارف وتليد

١٣) وإن عروض الوصل بينى وبينهـا وإن سهلته بالمنى لصعـود

١٤) فأفنيت عيشى بانتظارى نوالهـا وأبليت ذاك الدهر وهو جديـد

١٥) فمن يعطفى الدينا قرينا كمثلها فذلك فى عيش الحياة رشيـد

١٦) يقولون : جاهد يا جميل بغزوة وأى جهاد غيرهن أريـد ؟

١٧) لكل حديث بينهن بشاشـة وكل قتيل بينهن شهيـد

١٨) ومن كان فى حبى بثينة يمترى فبرقاء ذى ضال على شهيـد

١٩) ألم تعلمى يا أم ذا الودع أننى أضاحك ذكراكم وأنت صلـود

- - - - - - - - - -

رائيـــة الأخطـــل

(حول المدحة السياسية)

١) خف القطين فراحوا منك أو بكروا	وأزعجتهم نوى فى صرفه غيـر
٢) إلى امرئ لا تعدينا نوافلـه	أظفره الله فليهنئ له الظفـر
٣) الخائض الغمر والميمون طائـره	خليفة الله يستسقى به المطـر
٤) وما الفرات إذا جاشت حوالبـه	فى حافتيه وفى أوساطه العشر
٥) وذ عذعته رياح الصيف واضطربت	فوق الجآجئ من آذيه غـدر
٦) مسحنفر من جبال الروم يستـره	منها أكافيف فيها دونـه زور
٧) يوما بأجود منه حين تسـألـه	ولا بأجهر منه حين يجتهـر
٨) مقدم مائتى ألف لمنزلـة	ما إن رأى مثلهم جن ولا بشـر
٩) يغش القناطر يبنيها ويهدمهـا	مسوم فوقه الرايات والقتـر
١٠) حتى يكون له بالطف ملحمـة	وبالثوية لم ينبض بها وتـر
١١) وتستبين لأقوام ضلالتهـم	ويستقيم الذى فى خده صعـر
١٢) ثم استقل بأثقال العراق وقد	كانت له نقمة فيهم ومدخـر

١٣) فى شبعة من قريش يعصبون بهـــا ... ما إن يوازى بأعلى نبتهـا الشجر

١٤) تعلو الهضاب وحلوا فى أرومتهـا ... أهل الرياء وأهل الفخر إن فخروا

١٥) حشد على الحق عيافو الخنى أنـف ... إذا ألمت بهم مكروهة صبـــروا

١٦) أعطاهم الله جدا ينصرون بـــه ... لاجد إلا صغير بعد محتقـــر

١٧) لم يأشروا فيه إذ كانوا مواليه ... لو يكون لقوم غيرهم أشـــروا

١٨) شمس العداوة حتى يستقاد لهـم ... وأعظم الناس أحلاما إذا قـدروا

١٩) أما كليب بن يربوع فليس لهـم ... عند التفارط إيراد ولا صـــدر

٢٠) مخلفون ويقضى الناس أمرهـــم ... وهم بغيب وفى عمياء ما شعـروا

٢١) قوم أنابت إليهم كل مخزيـــة ... وكل فاحشة سبت بها مضـــر

٢٢) وأقسم المجد حقا لا يحالفهـــم ... حتى يحالف بطن الراحة الشـعر

– – – – – – – –

نقائض جرير

(حول الصيغة الهجائية الجديدة)

١) أقلى اللوم عاذل والعتابا … وقولى إن أصيت لقد أصابا

٢) ووجد قد طويت يكاد منه … ضمير القلب يلتهب التهابا

٣) سألناها الشفاء وما شفتنا … ومنتنا المواعد والخلابا

٤) أبى لى ما مضى لى فى تميم … وفى فرعى خزيمة أن أعابا

٥) ستعلم من يصير أبوه قينا … ومن عرفت قصائده اجتلابا

٦) فلا وأبيك ما لاقيت حيا … كيربوع إذا رقعوا العقابا

٧) وما وجد الملوك أعز منا … وأسرع من فوارسنا استلابا

٨) ألا قبح الإله بنى عقال … وزادهم بغدرهم ارتيابا

٩) لقد خزى الفرزدق فى معد … فأمسى جهد نصرته اغتيابا

١٠) فما هبت الفرزدق قد علمتم … وما حق ابن بروع أن يهابا

١١) أعد الله للشعراء منى … صواعق يخضعون لها الرقابا

١٢) قرنت العبد عبد بنى نمير … مع القينين إذ غلبا وخابا

١٣) أنا البازى المدل على نمير ... أتحت من السماء لها انصبابا

١٤) إذا علقت مخالبه بقرن ... أصاب القلب أو هتك الحجابا

١٥) فلا صلى الإله على نمير ... ولا سقيت قبورهم السحابا

١٦) ولو وزنت حلوم بنى نمير ... على الميزان ما وزنت ذبابا

١٧) فغض الطرف إنك من نمير ... فلا كعبا بلغت ولا كلابا

الفرزدق فى مناقضة جرير
(شاهد على النقيضة)

١) إن الذى سمك السماء بنى لنا	بيتا دعائمه أعز وأطول
٢) بيتا بناه لنا المليك وما بنى	حكم السماء فإنه لا ينقل
٣) بيتا : زرارة محتب بفنائه	ومجاشع وأبو الفوارس نهشل
٤) يلجون بيت مجاشع وإذا احتبوا	برزوا كأنهم الجبال المثل
٥) ضربت عليك العنكبوت بنسجها	وقضى عليك به الكتاب المنزل
٦) أحلامنا تزن الجبال رزانة	وتخالنا جنا إذا ما نجهل
٧) فادفع بكفك إن أردت بناءنا	شهلان ذى الهضبات هل يتحلحل
٨) وأنا ابن حنظلة الأغر وإننى	فى آل ضبة للمعم المخول
٩) فرعان قد بلغ السماء ذراهما	وإليهما من كل خوف يعقل
١٠) يا ابن المراغة أين خالك ؟ إننى	خالى حبيش ذو الفعال الأفضل
١١) خالى الذى غصب الملوك نفوسهم	واليه كان حباء جفنة ينقل
١٢) وشغلت عن حسب الكرام وما بنوا	ان اللئيم عن المكارم يشغل

جرير يرد عليه

١) أخزى الذى سمك السماء مجاشعا	وبنى بناءك فى الحضيض الأسفل
٢) بيتا يَحمم قينكم بفنائه	دنسا مقاعده خبيث المدخل
٣) ولقد بنيت أخس بيت يبتنى	فهدمت بيتكم بمثلى يذبل
٤) إنى بنى لى فى المكارم أولى	ونفخت كيرك فى الزمان الأول
٥) أحلامنا تزن الجبال رزانة	ويفوق جاهلنا فعال الجهل
٦) فارجع إلى حكمى قريش أنهم	أهل النبوة والكتاب المنزل
٧) وقضت لنا مضر عليك بفضلنا	وقضت ربيعة بالقضاء الفيصل
٨) إن الذى سمك السماء بنى لنا	عزا علاك فما له من منقل
٩) أبلغ بنى (وقبان) أن حلومهم	خفت فلا يزنون حبة خردل
١٠) ألهى أباك عن المكارم والعلا	لى الكتائف وارتفاع المرجل

رائيـة أبى نـواس

(حول فلسفة العجون)

١) وفتية كمصابيح الدجى غـرر — شم الأنوف من الصيد المصاليت

٢) صالوا على الدهر باللهو الذى وصلوا — فليس حبلهم منه بمبتوت

٣) دار الزمان بأفلاك السعود لهم — وعاج يحنو عليهم عاطف الليت

٤) نادمتهم قرقف الإسفنط صافية — مشمولة سبيت من خمر تكريت

٥) من اللواتى خطبناها على عجل — لما عججنا بربات الحوانيت

٦) فى فيلق للدجى كاليم ملتطم — طام يحاربه من حوله النوتى

٧) إذا بكافرة شمطاء قد برزت — فى زى مختشع لله زميت

٨) قالت:من القوم؟ قلنا: من عرفتهم — من كل سمح بفرط الجود منعوت

٩) فاحيى بربحهم فى ظل مكرمة — حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتى

١٠) قالت: فعندى الذى تبغون فانتظروا — عند الصباح فقلنا:بل بها ايتى

١١) هى الصباح تحيل الليل صفوتها — إذا رمت بشرار كاليواقيت

١٢) رمى الملائكة الرصاد إذ رجمت — فى الليل بالشهب مراد العفاريت

١٣) فأقبلت كضياء الشمس نازعة في ... الكأس من بين دامي الخضر منكوت

١٤) كانت مخبأة في الكأس قد عنست ... في الأرض مدفونةمن عهد طالوت

١٥) كأنها بزلال المزن إذ مزجت ... شباك در على ديباج ياقوت

١٦) يديرها قمر في طرفه حور ... كأنما اشتق منه سحر هاروت

١٧) وعندنا ضارب يشدو فيطربنا : ... يادار هند بذات الجزع حييت

١٨) إليه ألحاظنا تثنى أعنتها ... فلو ترانا إليه كالمباهيت

١٩) فينبرى بفصيح النغم عن لحن ... مثقفات فصيحات بتثبيت

٢٠) حتى إذا فلك الأوتار دار بنا ... مع الطبول ظللنا كالسبابيت

- - - - - - - - - - -

لاميـــة أبي العتاهيـــة

(حول سلوك الزاهـــد)

١) أتدري أي ذل في الســـؤال ؟ — وفي بذل الوجوه إلى الرجال ؟

٢) يعز على التنزه من رعـــاه — ويستغني العفيف بغير مـــال !

٣) إذا كان النوال ببذل وجهي — فلا قُرِّبتُ من ذاك النـــوال

٤) معاذ الله من خلق دنـــي — يكون الفضل فيه على لآلـــي

٥) توق يدا تكون عليك فضـــلا — فصانعها إليك عليك عـــال !

٦) يد تعلو يدا بجميل فعـــل — كما علت اليمين على الشمال !

٧) وجوه العيش من سعة وضيـــق — وحسبك التوسع في الحـــلال

٨) أتنكر أن تكون أخا نعيـــم — وأنت تصيف في فيء الظـــلال ؟ !

٩) وأنت تروم قوتك في عفـــاف — ورِيًّا إن ظمئت من الـــزلال ؟

١٠) متى تمسي وتصبح مستريحـــا — وأنت الدهر لا ترضى بحـــال ؟ !

١١) تكابد جمع شيء بعد شـــيء — وتبغي أن تكون رخي بـــال !

١٢) وقد يجري قليل المال مجـــرى — كثير المال في سد الخـــلال

١٣) إذا كان القليل يسد فقـــري — ولم أجد الكثير فلا أبالـــي

١٤) هي الدنيا رأيت الحب فيهـــا — عواقبه التفرق عن تقـــال !

من بائية أبى تمام

(حول المنطق الانفعالى فى المدحة الحربية)

١) السيف أصدق أنباء من الكتب ... فى حده الحد بين الجد واللعب

٢) بيض الصفائح لاسود الصحائف فى ... متونهن جلاء الشك والريب

٣) والعلم فى شهب الأرماح لامعة ... بين الخميسين لافى السبعة الشهب

٤) أين الرواية ؟ بل أين النجوم ... وما صاغوه من زخرف فيها ومن كذب

٥) تخرصا وأحاديثا ملفقة ... ليست بنبع إذا عدت ولا غرب

٦) عجائبا زعموا الأيام مجفلة ... عنهن فى صفر الأصفار أو رجب

٧) وخرفوا الناس من دهياء مظلمة ... إذا بدا الكوكب الغربى ذو الذنب

٨) وصيروا الأبرج العليا مرتبة ... ما كان منقلبا أو غير منقلب

٩) يقضون بالأمر عنها وهى غافلة ... ما دار فى فلك منها وفى قطب

١٠) لو بينت قط أمرا قبل موقعه ... لم يخف ما حل بالأوثان والصلب

١١) فتح الفتوح تعالى أن يحيط به ... نظم من الشعر أو نثر من الخطب

١٢) فتح تفتح أبواب السماء له ... وتبرز الأرض فى أثوابها القشب

١٣) يايوم وقعة عمورية انصرفـــت — عنك المنى حفلا معسولة الحلـــب

١٤) أبقيت جد بنى الإسلام فى صعـــد — والمشركين ودار الشرك فى صبـــب

١٥) أم لهم لو رجوا أن تفتدى جعلوا — فداءها كل أم بـــــــرة وأب

١٦) وبرزة الوجه قد أعيت رياضتهـــا — كسرى وصدت صدودا عن أبى كـــرب

١٧) من عهد اسكندر أو قبل ذلك قـــد — شابت نواصى الليالى وهى لم تشب

١٨) بكر فما افترعتها كف حادثــــة — ولا ترقت إليها همة النــــو ب

١٩) حتى إذا مخض الله السنين لهـــا — مخض الحليبة كانت زبدة الحقـــب

٢٠) أتتهم الكربة السوداء ســـادرة — منها وكان اسمها فراجة الكـــرب

٢١) جرى لها الفأل نحسا يوم أنقـرة — إذ غودرت وحشة الساحات والرحـــب

٢٢) لما رأت أختها بالأمس قد خربـــت — كان الخراب لها أعدى من الجـــرب

٢٣) كم بين حيطانها من فارس بطـــل — قانى الذوائب من آنى دم ســـرب

٢٤) بسنة السيف والخطى من دمـــه — لاسنة الدين والاسلام مختضـــــب

٢٥) لقد تركت أمير المؤمنين بهـــا — للنار يوما ذليل الصخر والخشـــب

٢٦) غادرت فيها بهيم الليل وهى ضحى — يشله وسطها صبح من اللهـــــب

من يائية البحترى

(لوحة المدح والطبيعة)

١) ميلوا الى الدار من ليلى نحييها   نعم ونسألها عن بعض أهليها

٢) يادمنة جاذبتها الريح بهجتها   تبيت تنشرها طورا وتطويها

٣) لازلت فى حلل للغيث ضافية   ينيرها البرق أحيانا ويسديها

٤) تروح بالوابل الدانى روائحها   على ربوعكِ أو تغدو غواديها

٥) إن البخيلة لم تنعم لسائلها   يوم الكثيب ولم تسمع لداعيها

٦) مرت تأود فى قرب وفى بعد   فالهجر يبعدها والدار تدنيها

٧) لولا سواد عذار ليس يسلمنى   إلى النهى لعدت نفسى عواديها

٨) قد أطرق الغادة الحسناء مقتدرا   على الشباب فتصبينى وأصبيها

٩) فى ليلة لا ينال الصبح آخرها   علقت بالراح أُسقاها وأسقيها

١٠) عاطيتها غضة الأطراف مرهفة   شربت من يدها خمرا ومن فيها

١١) يامن رأى البركة الحسناء رؤيتها   والآنسات إذا لاحت مغانيها

١٢) بحسبها أنها من فضل رتبتها   تعد واحدة والبحر ثانيها

١٣) ما بال دجلة كالغيرى تنافسها　　　في الحسن طوراً وأطواراً تباهيها

١٤) أما رأت كالئ الإسلام يكلاها　　　من أن تعاب وباني المجد بانيها

١٥) كأن جن سليمان الذين ولوا　　　إبداعها فأدقوا في معانيها

١٦) فلو تمر بها "بلقيس" عن عرض　　　قالت: هي الصرح تمثيلاً وتشبيها

١٧) تنحط فيها وفود الماء معجلة　　　كالخيل خارجة من حبل مجريها

١٨) كأنما الفضة البيضاء سائلة　　　من السبائك تجري في مجاريها

١٩) إذا علتها الصبا أبدت لها حبكاً　　　مثل الجواشن مصقولاً حواشيها

٢٠) فرونق الشمس أحياناً يضاحكها　　　وريق الغيث أحياناً يباكيها

٢١) إذا النجوم تراءت في كواكبها　　　ليلاً حسبت سماء ركبت فيها

- - - - - - - -

قافية المتنبى

(مدح وفخر)

١) أيدرى الربع أى دم أراقا   وأى قلوب هذا الركب شاقا

٢) لنا ولأهله أبدا قلوب   تلاقى فى جسوم ما تلاقى

٣) وما عفت الرياح له محلا   عفاه من حدا بهم وساقا

٤) فليت هوى الأحبة كان عدلا   فحمل كل قلب ما أطاقا

٥) نظرت إليهم والعين شكرى   فصارت كلها للدمع ماقا

٦) وقد أخذ التمام البد فيهم   وأعطانى من السقم المحاقا

٧) وبين الفرع والقدمين نور   يقود بلا أزمتها النياقا

٨) وطرف إن سقى العشاق كأسا   بها نقص سقانيها دهاقا

٩) وخصر تثبت الأبصار فيه   كأن عليه من حدق نطاقا

١٠) سلى عن سيرتى فرس وسيفى   ورمحى والهملعة الدفاقا

١١) تركنا من وراء العيس نجدا   ونكبنا السماوة والعراقا

١٢) فما زالت ترى والليل داج   لسيف الدولة الملك ائتلاقا

١٣) أدلتها رياح المسك منـه ... إذا فتحت مناخرها انتشاقا

١٤) أباحك أيها الوحش الأعادى ... فلم تتعرضين له الرفاقا

١٥) ولو تبعت ما طرحت قناه ... لكفك عن رذايانا وعاقا

١٦) ولو سرنا إليه فى طريق ... من النيران لم نخف احتراقا

١٧) أمام للأئمة من قريش ... إلى من يتقون له شقاقا

١٨) يكون لهم إذا غضبوا حساما ... وللهيجاء حين تقوم ساقا

١٩) فلا تستنكرن له ابتساما ... إذا فهق المكر دما وضاقا

ميمية المتنبي في الحمى
(حول استغراقه لتجربته)

١) ملومكما يجل عن الملام	ووقع فعاله فوق الكلام
٢) ذراني والفلاة بلا دليل	ووجهي والهجير بلا لثام
٣) فإني أستريح بذي وهذا	وأتعب بالإناخة والمقام
٤) عيون رواحلي إن حرت عيني	وكل بغام رازحة بغامي
٥) فقد أرد المياه بغير هاد	سوى عدي لها برق الغمام
٦) يذم لمهجتي ربي وسيفي	إذا احتاج الوحيد إلى الذمام
٧) ولا أمسي لأهل البخل ضيفا	وليس قرى سوى مخ النعام
٨) فلما صار ود الناس خبا	جزيت على ابتسام بابتسام
٩) وصرت أشك فيمن أصطفيه	لعلمي أنه بعض الأنام
١٠) يحب العاقلون على التصافي	وحب الجاهلين على الوسام
١١) وآنف من أخي لأبي وأمي	إذا مالم أجده من الكرام
١٢) أرى الأجداد تغلبها كثيرا	على الأولاد أخلاق اللئام

١٣) ولست بقانع من كل فضل — بأن أعزى إلى جد همام

١٤) عجبت لمن له قد وحد — وينبو نبوة القضم الكهام

١٥) ومن يجد الطريق إلى المعالى — فلا يذر المطى بلا سنام

١٦) ولم أر فى عيوب الناس شيئا — كنقص القادرين على التمام

١٧) أقمت بأرض مصر فلا ورائى — تخب بى المطى ولا أمامى

١٨) وملنى الفراش وكان جنبى — يمل لقاءه فى كل عام

١٩) قليل عائدى سقم فؤادى — كثير حاسدى صعب مرامى

٢٠) عليل الجسم ممتنع القيام — شديد السكر من غير المدام

٢١) وزائرتى كأن بها حياء — فليس تزور الا فى الظلام

٢٢) بذلت لها المطارف والحشايا — فعافتها وباتت فى عظامى

٢٣) يضيق الجلد عن نفسى وعنها — فتوسعه بأنواع السقام

٢٤) كأن الصبح يطردها فتجرى — مدامعها بأربعة سجام

٢٥) أراقب وقتها من غير شوق — مراقبة المشوق المستهام

٢٦) ويصدق وقتها والصدق شر — إذا ألقاك فى الكرب العظام

٢٧) أبنت الدهر عندى كل بنت — فكيف وصلت أنت من الزحام

٢٨) جرحت مجرحا لم يبق فيه ... مكان للسيوف ولا السهام

٢٩) ألا يا ليت شعر يدى أتمسى ... تصرف فى عنان أو زمام

٣٠) وهل أرمى هواى براقصات ... محلاة المقاود باللغام

٣١) فربتما شفيت غليل صدرى ... بسير أو قناة أو حسام

٣٢) وضاقت خطة فخلصت منها ... خلاص الخمر من نسج الفدام

٣٣) وفارقت الحبيب بلا وداع ... وودعت البلاد بلا سلام

٣٤) يقول لى الطبيب : أكلت شيئا ... وداؤك فى شرابك والطعام

٢٥) وما فى طبه أنى جواد ... أضر بجسمه طول الجمام

٣٦) تعود أن يغبر فى السرايا ... ويدخل من قتام فى قتام

٣٧) فأمسك لايطال له فيرعى ... ولا هو فى العليق ولا اللجام

٣٨) فإن أمرض فما مرض اصطبارى ... وإن أحمم فما حم اعتزامى

٣٩) وإن أسلم فما أبقى ولكن ... سلمت من الحمام إلى الحمام

٤٠) تمتع من سهاد أو رقاد ... ولا تأمل كرى تحت الرجام

٤١) فإن لثالث الحالين معنى ... سوى معنى انتباهك والمنام

من فلسفة أبي العلاء في شعره

(صورة شخصية)

١) تجنبت الأنام فلا أواخي	وزدت عن العدو فما أعادي
٢) ولما أن تجهمني مرادي	جريت مع الزمان كما أرادا
٣) وهونت الخطوب على حتى	كأني صرت أمنحها الودادا
٤) فأي الناس أجعله صديقا	وأي الأرض أسلكه ارتيادا ؟
٥) كأني في لسان الدهر لفظ	تضمن منه أغراضا بعادا
٦) يكررني ليفهمني رجال	كما كررت معنى مستعادا
٧) ولو أني حُبيت الخلد فردا	لما أحببت في الخلد انفرادا
٨) فلا هطلت على ولا بأرضي	سحائب ليس تنتظم البلادا
٩) ولي نفس تحل بي الروابي	وتأبى أن تحل بي الوهادا

- - - - - - - - - - -

نونيـــة البحـــترى

(أساســـس للمعارضـــة)

١) يكاد عاذلنا فى الحب يغرينـــا	فما لجاجك فى لوم المحبينـــا
٢) نلحى على الوجد من ظلم فديدننا	وجد نعانيه أولاح يعنينـــا
٣) إذا "زرود" دنت منا صرائمهـــا	فلا محالة من زور يوافينـــا
٤) بتا جنوحا على كتب اللوى فأبـى	خيال ظمياء إلا أن يحيينـــا
٥) وفى زرود تهيج ليس يمهلنـــا	تقاضيا وغريم ليس يقضينـــا
٦) منازل لم نذم عهد مغرمنـــا	فيها ولاذم يوما عهدها فينـــا
٧) تجرمت عنده أيا منا حججـــا	معدودة وخلت فيها ليالينـــا
٨) إن الغوانى غداة الجزع من إضم	تيمن قلبا معنى اللب محزونـــا
٩) إذا قسمت غلظة أكبادها جعلـــت	تزداد أعطافها من نعمة لينـــا
١٠) يلومنا فى الهوى من ليس يعذرنا	فيه وسخطنا من ليس يرضينـــا
١١) وماظننت هوى ظمياء مُنزلنـــا	إلى مواتاة خل لا يواتينـــا
١٢) لقد بعثت عتاق الخيل ساريـــة	مثل القطا الجون يتبعن القطا الجونا
١٣) يكثرن عن دير مران السؤال وقـد	عارضن أبنية فى ديرمارونـــا
١٤) يحدن فى إرم والنجـــح فى أرم	غنى عن سد السادات مضمونـــا

نونيــــــة ابن زيـــــــدون

(انعكاســـــ لتأثــــــره)

١) أضحى التنائي بديلا من تدانينـا ... وناب عن طيب لقيانا تجافينـا

٢) من مبلغ الملبسينا بانتزاحهم ... حزنا مع الدهر لا يبلى ويبلينا

٣) أن الزمان الذى مازال يضحكنا ... أنسا بقربهم قد عاد يبكينـا

٤) وقد نكون وما يخشى تفرقنـا ... فاليوم نحن وما يرجى تلاقينـا

٥) لم نعتقد بعد كم إلا الوفاءلكم ... رأيا ولم نتقلد غيره دينـا

٦) ما حقنا أن تقروا عين ذى حسد ... بنا ولا أن تسروا كاشحا فينـا

٧) بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنا ... شوقا إليكم ولا جفت مآقينـا

٨) نكاد حين تناجيكم ضمائرنـا ... يقضى علينا الأسى لولا تأسينـا

٩) حالت لفقدكم أيامنا فغــدت ... سودا وكانت بكم بيضا ليالينـا

١٠) إذ جانب العيش طلق من تألفنـا ... ومربع اللهو صاف من تصافينـا

١١) لا تحسبوا نأيكم عنا يغيرنـا ... أن طالما غير النأى المحبينـا

١٢) ياسارى البرق غاد القصر واسق به ... من كان صرف الهوى والود يسقينا

١٣) واسأل هناك : هل عنى تذكرنـا … إلفا تذكره أمسى يعنينا

١٤) ويا نسيم الصبا بلغ تحيتنا … من لو على البعد حياكان يحيينا

١٥) فهل أرى الدهر يقضينا مساعفة … منه وان لم يكن غبا تقاضينا

١٦) ربيب ملك كأن الله أنشأه … مسكا وقدر إنشاء الورى طينا

١٧) ياجنة الخلد أبدلنا بدرتها … والكوثر العذب زقوما وغسلينا

١٨) إن كان قدعزفى الدنيا اللقاء بكم … فى موقف الحشر نلقاكم وتلقونا

١٩) سران فى خاطر الظلماء يكتمنا … حتى يكاد لسان الصبح يفشينا

٢٠) لا غروفى أن ذكرنا الحزن حين نهت … عنه النهى وتركنا الصبر ناسينا

٢١) إنا قرأنا الأسى يوم النوى سورا … مكتوبة وأخذنا الصبر تلقينا

٢٢) أما هواك فلم نعدل بمنهله … شربا وإن كان يروينا فيظمينا

٢٣) نأسى عليك إذا حُثّت مشعشعه … فينا الشمول وغنانا مغنينا

٢٤) لا أكؤس الراح تبدى من شمائلنا … سيما ارتياح ولا الأوتار تلهينا

٢٥) دومى على العهد ما دمنا محافظة … فالحر من دان إنصافا كما دينا

٢٦) فما استعضنا خليلا منك يحبسنا … ولا استفدنا حبيبا عنك يثنينا

٢٧) ولو صبا نحونا من علو مطلعه ... بدر الدجى لم يكن حاشاك يصبينا

٢٨) أبكى وفاء وإن لم تبذلى صلة ... فالطيف يقنعنا والذكر يكفينا

٢٩) وفى الجواب متاع، إن شفعت به ... بيض الأيادى التى مازلت تولينا

٣٠) عليك منا سلام الله ما بقيت ... صبابة بك نخفيها فتخفينا

أندلسية أحمد شوقى

(التواصل التراثى)

١) ياناشح الطلح أشباه عوادينا — نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

٢) ماذا تقص علينا غير أن يدا — قصت جناحك جالت فى حواشينا

٣) رمى بنا البين أيكا غير سامرنا — أخا الغريب : وظلا غير نادينا

٤) كل رمته النوى ريش الفراق لنا — سهما وسل عليك البين سكينا

٥) إذا دعا الشوق لم نبرح بمنصدع — من الجناحين عى لا يلبينا

٦) فإن يك الجنس يا ابن الطلح فرقنا — إن المصائب يجمعن المصابينا

٧) لم تأل ماءك تحنانا ولا ظمأ — ولا ادكارا ولا شجوا أفانينا

٨) تجرّ من فنن ساقا إلى فنن — وتسحب الذيل ترتاد المواسينا

٩) أساة جسمك شتى حين تطلبهم — فمن لروحك بالنطس المداوينا

١٠) آها لنا نازحى أيك بأندلس — وإن حللنا رفيقا من روابينا

١١) رسم وقفنا على رسم الوفاء له — نجيش بالدمع والاجلال يثنينا

١٢) لفتية لا تنال الأرض أدمعهم — ولا مفارقهم إلا مصلينا

١٣) لو لم يسودوا بدين فيه منبهة   للناس كانت لهم أخلاقهم دينا

١٤) لم نسر من حرم إلا إلى حرم   كالخمر من بابل سارت لدارينا

١٥) لما بنا الخلد شابت عنه نسخته   تماثل الورد خيريا ونسرينا

١٦) نسقى ثراهم ثناء كلما نثرت   دموعنا نظمت منهم مراثينا

١٧) كادت عيون قوافينا تحركه   وكدن يوقظن فى الترب السلاطينا

١٨) لكن مصر وإن أغضت على مقة   عين من الخلد بالكافور تسقينا

١٩) على جوانبها رفت تمائمنا   وحول حافتها قامت رواقينا

٢٠) ملاعب مرحت فيها مآربنا   وأربع أنست فيها أمانينا

٢١) ومطلع لسعود من أواخرنا   ومغرب لجدود من أوالينا

٢٢) بنا فلم نخل من روح يراوحنا   من بر مصر وريحان يغادينا

٢٣) كأم موسى على اسم الله تكفلنا   وباسمه ذهبت فى اليم تلقينا

٢٤) ومصر كالكرم ذى الإحسان : فاكهة   لحاضرين وأكواب لبادينا

٢٥) ياسارى البرق يرمى عن جوانحنا   بعد الهدوء ويهمى عن مآقينا

٢٦) لماترقرق فى دمع السماء دما   هاج البكا فخضبنا الأرض باكينا

٢٧) الليل يشهد لم تهتك دياجيه ... على نيام ولم تهتف بسالينا

٢٨) والنجم لم يرنا إلا على قدم ... قيام ليل الهوى للعهد راعينا

٢٩) كزفرة فى سماء الليل حائرة ... مما نردد فيه حين يضوينا

٣٠) بالله إن جبت ظلماء العباب على ... نجائب النور محدوا بجرينا

٣١) ترد عنك يداه كل عادية ... أنسا يعثن فسادا أو شياطينا

٣٢) حتى حوتك سماء النيل عالية ... على الغيوث وإن كانت ميامينا

٣٣) وأحرزتك شفوف اللازورد على ... وشى الزبرجد من أفواف وادينا

٣٤) وحازك الريف أرجاء مؤرجة ... ربت خمائل واهتزت بساتينا

٣٥) فقف إلى النيل واهتف فى خمائله ... وانزل كما نزل الطل الرياحينا

٣٦) وآس ما بات يذوى من منازلنا ... بالحادثات ويضوى من مغانينا

٣٧) ويامعطرة الوادى سرت سحرا ... فطاب كل طروح من مرامينا

٣٨) ذكية الذيل لو خلنا غلالتها ... قميص يوسف لو نحسب مغالينا

٣٩) جشمتشوك السرى حتى أتيت لنا ... بالورد كتبا وبالريا عناوينا

٤٠) فلو جزيناك بالأرواح غالية ... عن طيب مسراك لم تنهض جوازينا

٤١) هل من ذيولك مسكى نحملـــــه   غرائب الشوق وشيا من أمالينـــا

٤٢) إلى الذين وجدنا ود غيرهـــم   دنيا وود همو الصافى هو الدينا

٤٣) يا من نغار عليهم من ضمائرنـــا   ومن مصون هواهم فى تناجينـــا

٤٤) ناب الحنين إليكم فى خواطرنـــا   على الدلال عليكم فى أمانينـــا

٤٥) جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنـا   فى النائبات فلم يأخذ بأيدينـا

٤٦) وما غلبنا على دمع ولا جلـــد   حتى أتتنا نواكم من صياحينـــا

٤٧) ونابغى كأن الحشر آخـــــره   تميتنا فيه ذكراكم وتحيينـــا

٤٨) نطوى دجاه بجرح من فراقكمـــو   يكاد فى غلس الآسحار يطوينـــا

٤٩) إذا رسا النجم لم ترقأ محاجرنا   حتى يزول ولم تهدأ تراقينـــا

٥٠) بتنا نقاسى الدواهى من كواكبه   حتى قعدنا بها حسرى تقاسينـــا

٥١) يبدو النهار فيخفيه تجلدنـــا   للشامتين ويأسوه تأسينـــــا

٥٢) سقيا لعهد كأكناف الربى رفـــة   أناذهبنا وأعطاف الصبا لينـــا

٥٣) إذا الزمان بنا غيناء زاهيـــة   ترف أوقاتنا فيها رياحينـــا

٥٤) الوصل صافية والعيش ناغيـــة   والسعد حاشية والدهر ماشينـــا

٥٥) والشمس تختال فى العقيان تحسبها "بلقيس" ترفل فى وشى اليمانينا

٥٦) والنيل يقبل كالدنيا إذا احتفلت لو كان فيها وفاء للمصافينا

٥٧) والسعد لو دام والنعمى لو اطردت والسيل لو عف والمقدار لو دينا

٥٨) ألقى على الأرض حتى ردها ذهبا ماء لمسنا به الأكسير أوطينا

٥٩) أعداه من يمنه التابوت وارتسمت على جوانبه الأنوار من سينا

٦٠) له مبالغ ما فى الخلق من كرم عهد الكرام وميثاق الوفيينا

٦١) لم يجر للدهر أعذار ولا عرس إلا بأيامنا أو فى ليالينا

٦٢) ولا حوى السعد أطغى فى أعنته منا جيادا ولا أرخى ميادينا

٦٣) نحن اليواقيت خاض النار جوهرنا ولم يهن بيد التشتيت غالينا

٦٤) ولا يحول لنا صبغ ولا خلق اذا تلون كالحرباء شانينا

٦٥) لم تنزل الشمس ميزانا ولا صعدت فى ملكها الضخم عرشا مثل وادينا

٦٦) ألم تؤله على حافاته ورأت عليه أبناءها الغر الميامينا ؟

٦٧) ان غازلت شاطئيه فى الضحى لبسا خمائل السندس الموشية الغينا

٦٨) وبات كل مجاج الواد من شجر لوافظ القز بالخيطان ترمينا

٦٩) وهذه الارض من سهل ومن جبل … قبل القياصر دناها فراعينا

٧٠) ولم يضع حجرا بان على حجر … فى الارض إلا على آثار بانينا

٧١) كأن أهرام مصر حائط نهضت … به يد الدهر بنيان فانينا

٧٢) إيوانه الفخم من عليا مقاصره … يفنى الملوك ولا يبقى الأُواوينا

٧٣) كأنها ورمالا حولها التطمت … سفينة غرقت إلا أساطينا

٧٤) كأنها تحت لألا الضحى ذهبا … كنوز فرعون غطين الموازينا

٧٥) أرض الأُبوة والميلاد طيّبها … مر الصبا فى ذيول من تصابينا

٧٦) كانت محجلة فيها مواقفنا … غرا مسلسلة المجرى قوافينا

٧٧) فآب من كرة الأيام لاغبنا … وثاب من سنة الأحلام لاهينا

٧٨) ولم ندع لليالى صافيا فدعت … بأن نغص فقال الدهر آمينا

٧٩) لو استطعنا لخضنا البحر صاعقة … والبر نارا وغى البحر غسلينا

٨٠) سعيا الى مصر نقضى حق ذاكرنا … فيها إذا نسى الوافى وباكينا

٨١) كنز بحلوان عند الله نطلبه … خير الودائع من خير المودعينا

٨٢) لو غاب كل عزيز عنه غيبتنا … لم يأته الشوق إلا من نواحينا

٨٣) إذا حملنا لمصر أوله شجنا … لو ندر أى هوى الأمين شاجينا

رؤية للمعارضة

بين ابن زيدون والبحترى

عارض ابن زيدون البحترى فى نونيته التى استهلها بقوله :

يكاد عازلنا فى الحب يُغرينا   فما لَجَاجُك فى لوم المحبينا

ومع اختلاف طبيعة الموضوع عند كل من الشاعرين إلا أن إعجاب ابن زيدون بدا واضحا حين أخذ من البحترى مقدمته وحوّلها إلى قصيدة كاملة وطوّعها لتجربته الحقيقية فأضاف إليها وضخّم فيها فكانت مفتاحا لنونيته المشهورة ٠ ويبدو أن إعجاب ابن زيدون بفن الشعر عند البحترى قد امتد ليشمل كل إبداعه بدليل ما رواه عنه ابن بسام فى قوله " ويقول بعض أدبائنا أن ابن زيدون بحترىّ زماننا وصدقوا لأنه حذا حذو الوليد " ، وما رواه ابن نباته فى قوله " وكان يسمى بحترى المغرب لحسن ديباجة لفظه وروح معانيه " ٠

فمثل هذا التصور لموقف ابن زيدون لايمكن أن يصدر من فراغ ، وهو يدل على أن ثمة تاثيرات واضحة لابد أن تكون قد فرضت نفسها على ابن زيدون حين أعجب بفن الشعر عند البحترى أيضا ٠

وقبل رصد الجانب الإيجابى فى هذا التأثير يحسن أن نقف على طبيعة التجربة عند كل من الشاعرين وما بينهما من مفارقسات تبدأ من كون حديث البحترى وحواره الغزلى لم يتجاوز مقدمة قصيدة مدح ، فى مقابل موقف آخر رسم فيه ابن زيدون لوحة غزلية كاملة ٠ فالبحترى فى مقدمته كان حريصا على أن يدخل إلى ممدوحه بعد حديث ذاتى يصور فيه تجربةً ما تخصه سواء عاشها أم اكتفى بتمثّلها ، فعنصر الصدق عنده لاينتهى إلى ضرورة المعايشة والمعاناة التى عاشها ابن زيدون وعاناها ٠

وتظل مقدمة البحترى محصورة فى أربعة عشر بيتا يرصد فيها عدة خواطر تبدو متناثرة ولا يكاد يربطها نفسيا إلا ذلك الحس الغزلى الذى يطرحه فى كثير من مقدمات قصائده ، خاصة فى باب المدح •

ومع اختلاف الموقف لاتخفى أوجه التشابه والالتقاء بين الشاعرين فلاتكاد تخفى الحاسة الموسيقية التى ترنم بها كل منهما مع باقى الصياغة اللفظية والتصويرية من التماس السهولة والوضوح ، وتجنب التعقيد والغموض ربما كانت رقة الموقف الغزلى دافعا إلى تلك السهولة وذلك الوضوح • وربما انعكست رقة الموقف أيضا فى ذلك الحس الحضارى الذى يكاد ينتشر على الصورة عند الشاعرين ، وإن كانت قد وزعت عند البحترى بين المستويين الحضارى والبدوى فى أحيان قليلة ، والأمر مردود بالضرورة إلى طبيعة تكوين الشاعر ومصادر ثقافته من ناحية ثم إلى نبوغه فى ذلك الخيال الصوتى من ناحية أخرى •

لقد اندفع البحترى إلى حواره الغزلى من منطلق تجربة تمثلها فحلق به خياله فى عالم الشعر ليجد الوزن والقافية الملائمين للموقف فنظم النونية بعيدا عن التعقيد والفلسفة من ناحية ، وبعيدا أيضا عن الإسفاف أو الرداءة او الركاكة من الناحية المقابلة •• فكان حواره فيها هادئا موحيا بتجربة غزلية اختار لها من الصور والمعانى ما يستطيع من خلاله إفراغها من خلال ما تراءى له فيها من ضروب الجمال وأنماط الفتنة ، وهى تعكس موقفه الخاص من التجربة كما تعكس موقفه من فن الشعر حين يوظّف فى خدمة تلك التجربة •

ولا ينبغى أن ننسى الفارق الأساسى بين الشاعرين فى دوافع النظم لنونية كل منها ، ذلك أن تلك الدوافع لابد أن تترك أثرا واضحا فى أوجه الاختلاف التى يمكن تبينها بينهما ابتداء من تلك الحياة الوادعة التى عاشها ابن زيدون قريبا من ولادة وكان يتمنى استمرارها ولكن الزمن وقف له بالمرصاد وعصف بآماله ، فاندفع فى نونيته يصور تلك العاطفة والحرارة التى سيطرت عليه ، وذلك الحنين الذى ملأ عليه نفسه ، ومع ذلك السخط المتكرر الذى راح يصبه على الفراق وعلى الزمن معا •

ومن هنا كان ابن زيدون فى حاجة إلى الوضوح الذى أفاده من مقدمة البحترى فكانت جودة نظمه وحسن أدائه راجعَيْن إلى تجنب التعقيد والغموض أو الفلسفة التى لا تتناغم مع طبيعة الموقف وجوهر انفعاله به ، فلم يقف طويلا عند تحليل معانى حبه أو حقيقته أو تبريره وانما ادخر وقفته الطويله لبيان اثار ذلك الهوى ومظاهره التى سيطرت عليه كما فعل البحترى •

وخلاصة هذا الموقف السريع أن فتنة ابن زيدون بالبحترى لم تقف حائلا دون ظهور شخصيته بشكل بارز ومستقل عبر من خلاله عن حقيقة مشاعره من خلال معطيات تصويرية اختلفت فى طبيعتها النوعية عن مادة التصوير عند البحترى حتى ليمكن بوضوح أن نلتمس عند ابن زيدون أندلسيته كما نلتمس عند البحترى بداوته وحضارته الشامية العراقية فى كثير من صوره ••
ولكن الذى لا خلاف عليه ولا جدل حوله ما يمكن ان نسجله لكل من الشاعرين من روعة الموسيقى وكأن كلا منهما أراد ان يشعر فغنّى ، أو بمعنى أدق ربما أعجب ابن زيدون بنغم البحترى وخياله الصوتى فكان أقرب إلى أذنه من أى صوت شعرى آخر •

(٢) بين ابن زيدون وشوقي

ويأتي شوقي ليمثل حلقة أخرى من حلقات الإعجاب بالقديم وإحياء ما تأثر به منه ، فاستوقفه فن ابن زيدون في النونية ، وربما كان يحس قربه النفسي منه بحكم النفي الذي فرض عليه في أسبانيا فكان حنينه إلى وطنه دافعا لبحثه الدائب عن تجارب مماثلة وجد لها نظائر عند البحتري في سينيته في إيوان كسرى ، ووجد نظيرا آخر في أندلسيته النونية . فالقصيدة من نفس البحر والقافية ، وهو أمر يكاد يجمع بين الشعراء الثلاثة (البحتري وابن زيدون وشوقي) ، ولكن معايشة الموقف وطبيعة التجربة ونتائج ضغوطها النفسية على الشاعر تكاد تقرب بين شوقي وابن زيدون بصورة أوضح مما رأيناه بين ابن زيدون والبحتري . فقد اشترك شوقي مع ابن زيدون في طبيعة المعاناة من مصائب الزمن بما فرضه على كل منهما من نفي وتشرد ، ليقع كل منهما في تجربة حب عميق وحنين جارف يملأ كيانه ليواجه بعد ذلك بفجيعة البين فيمن يحب .

فقد أحب ابن زيدون ولادة وأحب شوقي مصر ، ولاغرابة في موقفه إذا ضخمناه ووسعنا دائرته فقد كان إليها أكثر شوقا وحنينا وحبا .

من مثل هذا الحب وما صحبه من حرمان وغربة وحنين صدح كل من الشاعرين من بلاد الأندلس ساخطا على الزمن ، وكان المجال واسعا أمام شوقي ليخاطب سلفه (ابن زيدون) حيث رأى فيه ذلك الطائر الغريب الذي حكم عليه بفراق إلفه فخاطبه وتحاور معه في مقدمة نونيته ، وكأنما أعياه البحث عن رفيق آخر أو صديق يمكن أن يقنعه ويقتنع به ، فلم يجد ضالته

الا عند ابن زيدون ، فراح يصور حنين الطائر ويرسم مشهدا لما عاناه جسمه من الجراح وما عانته روحه من ألم الهوى ليعكس كل هذا من خلال آلامه وجراحه العميقة فى قوله :

لم تألُ ماءك تحنانا ولاظمأً ولا ادّكارا ولاشجوا أفانينا
تجر من فنن ساقا إلى فنن وتسحب الذيل ترتاد المؤاسينا
أساة جسمك شتى حين تطلبهم فمن لروحك بالنّطس المداوينا

ومن البحث عن وجه الشبه بين الموقفين ، ومن الخطاب الذى يستعين فيه شوقى بسلفه ينتقل إلى مرحلة من الاندماج الكامل بينهما حين يصف سحر الأفق وثرى أهله الراحلين وقد راح يبلله بدموع الفراق فى تلك الصياغة الثنائية الطريفة على مافيها من توحّد بينهما :

آهاً لنا نازحَىْ أيْكٍ بأندلسٍ وإن حللنا رفيقاً من روابينا
رسمٌ وقفنا على رسم الوفاء له نجيش بالدمع والإجلال يثنينا
لفتية لاتنال الأرضُ أدمُعهم ولامَفارقهم إلا مُصلّينا

ولكن هذا التوحد بين الشاعرين لايستمر طوال القصيدة ، ذلك أن محاولة شوقى التعزّى والتأسى والاعتراف بفضل الأندلسى شئ ، ومعاودة حنينه الجارف إلى مصر شئ اخر مختلف تماما ، فمازالت صورة مصر شاخصة أمام عينيه فيصور حنينه إليها مهما بدا من إغضائها نجومها عليه بسبب أعدائه :

لكن مصر وان أغضت على مقة عينٌ من الخلد بالكافور تسقينا

وهو حنين نشر عليه أجنحته فى ليله ونهاره ، فراح ينشر سخطه على الزمن كما صنع فى افتتاحية السينية ، ويقول :

نساب الحنين إليكم فى خواطرنا   عن الدلال عليكم فى أمانينا
يبدو النهار فيخفيه تجلدنا   للشامتين ويأسوه تأسينا

ولكنه لايريد الاستسلام لهذا الواقع الحزين ، فإذا ما استطاع مقاومته أو حتى التماسك والتجلد أمامه فهذا عمل جليل يصوره حين يكسر حاجز الزمن ويستشرف آفاق الماضى البعيد إلى ايام الصبا والشباب بين المصريين وقد تراءت له صورة النيل والهرم ورمال مصر :

لو استطعنا لخضنا الجوّ صاعقة   والبر نارا وغى البحر غسلينا
إذا حملنا لمصر أوله شجنا   لم ندر أى هو الامين ناجينا

فهو يصور كماًّ من الحنين حار فى توزيعه بين أميّنه : مصر ووالدته بحلوان .

ووقوفا عند تفاصيل الشبه بين الشاعرين تبدو علامات واضحة تسيطر على معانى بعض الأبيات منذ تصور الحنين عند شوقى فى قوله :

إذا الزمان بنا غيناء زاهية   ترف أوقاتنا فيها رياحينا
الوصل صافية والعيش ناغية   والسعد حاشية والدهر ماشينا

فهو يستغل ما يسميه البديعيون " حسن النسق " فى عرض لوحة الماضى بتلك الكثافة التى يغرضها عليه حنينه إليه ، وفيها أفاد من ابن زيدون التى عرضها فى تلك المناجاة :

نكاد حين تناجيكم ضمائرنا   يقضى علينا الأسى لولا تأسينا
يامَنْ نغار عليهم من ضمائرنا   ومنْ مصون هواهم فى تناجينا
ليُسْقَ عهدكم عهد السرور فما   كنتم لأرواحنا إلا رياحينا
إذ جانب العيش طلق من تألفنا   ومورد اللهو صاف من تصافينا

ويبدو أن ما فى الموقف من حس رومانسى قد سيطر على الشاعر بنفس الدرجة ، فكانت مظاهر الطبيعة أداة طيّعة لكل منهما ليسقط من خلالها مشاعره وأحاسيسه وانفعالاته ، إن لم يكن فى الحقيقة فعلى سبيل التمنى ، فلم يكن شوقى بعيدا عن ابن زيدون فى خطابه الطريف للبرق :

يا سارىَ البرق يرمى عن جوانحنا ... بعد الهدوء ويهمى عن مآقينا
كزفرة فى سماء الليل حائرة ... مما نردد فيه حين يضوينا

فهل بعُد عن ابن زيدون فى زفرته الحائرة التى وجه من خلالها نفس الخطاب :

ياسارى البرق غاد القصر واسق به ... من كان صرف الهوى والود يسقينا
واسال هنالك هل عنّى تذكّرنا ... إلفاً تذكرهُ أمسى يعنّينا

ولم يكن لجوء كل من الشاعرين إلى التعامل مع بقية صور الطبيعة إلا من منطلق الحاجة إليها وإعجاب اللاحق بالسابق ، فمن قول ابن زيدون :

ويا نسيم الصّبا بلغ تحيتنا ... من لوْ على البعد حيا كان يحيينا

يُفصّل شوقى فى الصورة وتتعدد جزئياتها مع تعدد درجات الحوار فى قوله :

ويا معطرة الوادى سرت سحرا ... فطاب كل طروح من مرامينا
ذكية الذيل لو خلنا غلالتها ... قميص يوسف لم نحسب مغالينا
جشمت شوك السرى حين أتيت لنا ... بالورد كتبا وبالريا رياحينا
فلو جزيناك بالأرواح غالية ... عن طيب مسراك لم تنهض جوازينا
هل من ذيولك مسكى نحمله ... غرائب الشوق وشيا من أمالينا

وعلى بساط الأمنيات يدور حوار الشاعرين حول وسائل الطبيعة وصورها وتمتد المواقف النفسية وتتعدد وتتشابه ، وتكاد مسحة الحزن والألم تفوق ما عداها فى صوت الشاعرين كليهما ، فعند الأول :

لاغرو فى أن تركنا الحزن حين نهت عنه النهى وتركنا الصبر ناسينا
إنا قرانا الأسى يوم النوى سورا مكتوبة وأخذنا الصبر تلقينا

وعند الثانى فى تصوير وقع الكارثة وهول الخطب تبرز دمعة الشجاع منهمرة ساقطة :

جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا فى النائبات فلم يأخذ بأيدينا
وما غلبنا على دمع ولاجلد حتى أتتنا نواكم من صيا صينا

وهل كانت دائرة السخط كلها وما صحبها من آلام الفراق والبين وعذاب البعد ورهبة الحنين إلا نتاجا طبيعيا لضربة قاضية من الزمن لم تستطع الإرادة البشرية أمامها إلا استسلاما وانهزاما وانسحابا :

ولم ندع لليالى صافيا فدعت بأن نغص فقال الدهر: آمينا

ولعل أوجه التقارب التى رأيناها فنيا بين الشاعرين ترتد فى جوانب منها وهى جوانب أساسية وهامة إلى طبيعة الدافع النفسى إلى النظم من خلال مواقف متشابهة ، فقد رأينا الموقف عند البحترى مختلفا ، فهو - أى ابن زيدون - يعيش آمنا فى بلاط الخلافة ، آمنا فى نظم قصيدته النونية متخذا من هواه وسيلة للبداية الفنية بعد أن فر من السجن ورحل إلى اشبيلية للمرة الأولى سنه ٤٣٣ هـ ، وراح بذلك يعبر عن تجربة صادقة

طبعت على وجدانه واستلمتها مشاعره بعد أن حطمت صاحبته قلبه فلم يستطع إلا أن يستمر في ارتباطه بها ، ولم يبق له من وسيلة للتأسي والتعزي عن هواها إلا كلمته الحزينة ولحنه الكئيب لعله يستوعب شيئا من لوعته ويأسه .

ولذلك بدت نونية ابن زيدون صرخة إنسانية صادقة حمّلها كثيرا من مشاعره وانفعالاته ، وطرح فيها صورا وتقارير من تباريح الهوى من ناحية وآلام الفراق والبعد من ناحية أخرى ، وربما ساعده ذلك الوزن وتلك الموسيقى الحزينة على سكب ماكمن في نفسه من حنين وشكوى . ولعل ما في نونية ابن زيدون من صدق وقدرة على الإبداع هو ما جعلها موضعا يلفت نظر الشعراء من بعده فلم يتورع بعضهم من معارضتها ، فعارضها قبل أمير الشعراء صفي الدين الحلي ، ثم جاء عليها أمير الشعراء ليصوغ من وحيها أندلسيته المشهورة .

وعلى قدر صلة نونية ابن زيدون بصاحبها ، وما استطاع من خلاله أن يوسع دائرة التجربة لتصبح أكثر إنسانية وعمومية ، استطاع شوقي أن يكتسب منها ذلك اللون الذاتي الصادق بما فيه من الأنين والشوق والنحيب واللهفة إلى وطنه الأم .

ولايخفى ما يجمع بين القصيدتين من ذلك الحس النفسي المتشابه مما يربط بين جزئيات كل منهما فلايكاد يفلت بيت من أداء معنى أو إضافة صورة أو تقرير يتصل بشكل ما بتجربة كل من الشاعرين .. صحيح أن الصور تطرح زمانيا بين الماضي والحاضر ، ولكن الرابط النفسي يكسر حواجز الزمن من خلال ذلك الكيان الشعري المتماسك بين وحدات القصيدة . فلم تكن ذكريات الماضي

وآلامه إلا صورة حيـة أمام عين الشاعر يستطلعها ليقارنها بواقعه الأليم ، وفى الحالتين لايتوانى عن صب لعناته على الزمن الذى قهره وهز كيانه وانتصر على إرادته وحطّمها .

ومع الجمال الذى قد نتبينه فى عرض الصورة يبدو الوضوح عنصرا هاما فى الصياغة والسبك ، وتبدو روح الولاء والانتماء مسيطرة على كل من الشاعرين فى ذلك الحنين إلى ماضى الفن ليستقى منه ويفيد منه ، وهذا من طبيعة الأشياء فليس للحاضر كيان مستقل يمكن أن يفصله تماما عن جذوره أو أصوله فى الماضى البعيد .. ومن هنا غرد كل من الشاعرين بلحنه العذب المحض من خلال صور سبقه إليه الأسلاف ، فجاء ذلك التشابه فى الشكل العام لكل من القصيدتين بوحى من تقديس التراث واحترامه واستلهامه دون الخضوع الكامل له أو الرضا باستعباده لأى منهما وإلا فقدنا ما تعرفنا عليه من واقعية أمينة بدت واضحة فى تجربة كل منهما .

ويظل الأمر الذى لاننكره ولايهمنا أن ننكره عن ابن زيدون زيدون وشوقى أن كلا منهما قد أبرز ركاما ثقافيا واضحا فى قصيدته ، يكشف عن حرص كل منهما على تصفح دواوين الشعر القديم فاحتذى ما أعجبه منه ، واستعار ما وجده متسقا مع واقعه النفسى والحضارى بلا حرج ولاتردد طالما أحس أن هذا التراث ملك له ، يستطيع أن يتعامل معه ويفيد منه ويضيف إليه . ومن هنا لايضير ابن زيدون شئ إذا ظهر عنده ذلك التشابه بين قوله " وإن كان يروينا فيظمينا " وقول شعراء المشرق كما ورد عند بشار " يزيدك وجهها حسنا إذا ما زدته نظرا " أو قول ابن الرومى :

ريق اذا ما زدت من شربه   ريا ثنا فى الرى ظمانا
كالخمر أروى ما يكون الفتى   من شربها أعطش ما كانا

او بين صورته " سران فى خاطر الظلماء " والصورة التى رسمها النواسى :

ولليل جلباب علينا وحولنا   فما إن ترى إنسا لديه ولاجنا
يصاحبنا إلا سماء نجومها   معلقة فيها إلى حيث وجهنا

او قول المتنبى :

أزورهم وسواد الليل يشفع لى   وأنثنى وبياض الصبح يغرى بى

فمثل هذه الصورة التى أفاد فيها ابن زيدون من شعراء المشرق لا تقل فى أهميتها وأدائها الفنى عما رسمه من صورة مبتكرة احتضنت مشاعره وصورتها بشكل صادق ، فهى دليل ذلك التواصل الفنى بين القديم والجديد ، هى أصدق دليل على أن شاعر الأندلس حين يترنم لا يستطيع ان ينفصل عن شاعر المشرق الذى سبقه إلى الإحساس بالواقع الإنسانى للتجربة وسبقه إلى التصوير الفنى لها من خلال أدوات حضارته وعصره •

وكما عاش كل من الشاعرين تجربته بين ماض وحاضر فقد عاشها فنيا بين تراث سلفى وظرف حضارى جديد أخذ من كل منهما وزاوج وجمع ليخرج بصيغة جديدة فيها المزاوجة الهادئة بين المتناقضات ، وفيها القدرة على الابتكار والإبداع •

ولايقف التاريخ الأدبى وحده مصدرا من مصادر ذلك الإبداع إذ بدت كل فروع الثقافة عناصر تغذى فكر كل من الشاعرين ، وتفصح عن نفسها من خلال قصيدته ، فمن وحى آيات القرآن الكريم يبدو ذلك التأثر فى الحديث عن جنة الخلد وسدرتها والكوثر العذب وغيرها من صور يستمدها الشاعر من معين الدين الإسلامى الذى عُدَّ فرعا أساسيا من فروع ثقافة الشعراء العرب على اختلاف عصور الأدب وامتداد حركته وتنوعها .

وبعد هذا العرض الموجز لطبيعة المعارضة بين نونية البحترى وابن زيدون وشوقى ألا يصح ان نتامل هذا الفن (فن المعارضة الشعرية) وما يقربه او يبعده عن فن (النقيضة) فى الشعر الأموى .. ولعل هذا الفصل ما يزيد من دقة التصور لموقف كل من شعرائنا فى هذه النونيات .

وأول ما يلفت النظر أن شعرائنا الثلاثة لم يتعاصروا فكل منهم كان مسئولا عن حقبة زمنية استهلم وحى تراثه من خلالها واستوعب تجربته تأثرا بها وتاثيرا فيها ، الأمر الذى يختلف - بداهة - عن مسلك شعراء النقائض الذين كانت تربطهم المعاصرة والمواجهة الحقيقية التى قاموا بها فى أسواق البصرة والكوفة ، ومن هنا انتفت حاجة شعرائنا إلى الصيغ الجدلية أو الإقناعية أو روح السب واللعن وعرض المثالب التى لجأ إليها شاعر النقيضة الأموية . والأمر الثانى أن شعراء النقائض لم يصدروا عن مثل هذه المواقف الوجدانية الصادقة على مافيها من هدوء أو حزن ويأس وكآبة

فكانت دوافعهم إلى النظم مختلفة فى طبيعتها النوعية عن دوافع شعرائنا فى هذه المواقف • والأمر الثالث أن كلا من شعرائنا لم يكن فى حاجة إلى ما يصنعه شاعر النقيضة حيث يقف على كل جزئية صغيرة أو كبيرة مما يطرحه الشاعر الآخر سواء فى عرض المحامد أو المثالب ، وعلى هذا يبدو لكل شاعر موقفه الخاص وتمايزه وحريته فى التعبير دون تقيد بذلك النطاق الذى يتحكم فيه شاعر النقيضة الأولى • وعلى هذا تظل حرية كل من الشعراء الثلاثة فَيْصلاً فى عمله الفنى ، الأمر الذى تستمر معه التجربة واضحة الدلالة صادقتها •

ومع هذا كله لاتخفى أوجه التشابه والالتقاء بين فن النقيضة وبين المعارضة الشعرية فى تشابه المواقف التى توحى لكل من الشعراء بصياغة تجربته ثم هذا التقارب الشكلى فى الصياغة من حيث التأثر بالأفكار والأوزان والقوافى ، وهو مما يكشف إعجاب اللاحق بالسلف حين يعيش موقفا يفرض عليه تلك المعارضة فيجد فى أداة سلفه ما يساعده على إفراغ التجربة كما يريدها ويتمثلها •

وخلاصة القول أن الشاعر فى المعارضة الفنية يستطيع أن يطرح كل طاقاته الفنية بشكل غير منضبط كما يحدث أمام شاعر النقيضة الذى تحكمه دائرة الفضائل والرذائل فيما يتعلق بنصرة قومه أو التعريض بغيرهم ، فنحن هنا أمام واقع نفسى يفرض صوره بتلقائية واضحة تجعل صاحب التجربة أكثر تحررا وانطلاقا وتجعل التجربة بدورها أكثر إنسانية وعمقا •

— — — — —

سـينية البحـتري

١) صنت نفسي عما يدنس نفسـي — وترفعت عن جدا كل جبـس

٢) وتماسكت حين زعزعني الدهـر — التماسا منه لتعس ونكسـي

٣) بلغ من صبابة العيش عنـدي — طففتها الأيام تطفيف بخـس

٤) وبعيد ما بين وارد رفـه — علل شربه ووارد خمـس

٥) وكأن الزمان أصبح محمـو — لا هواه مع الأخس الأخـس

٦) واشترائي "العراق" خطى غبـن — بعد بيعي "الشآم" بيعة وكـس

٧) لاتزرني مزاولا لاختبـاري — بعد هذي البلوى فتنكر مسـي

٨) وقديما عهدتني ذا هنـات — آبيات على الدنيات شمـس

٩) ولقد رابني نبوابن عمـي — بعد لين من جانبيه وأنـس

١٠) وإذا ما جفيت كنت جديـرا — أن أرى غيرمصبح حيث أمسـي

١١) حضرت رحلي الهموم فوجهـت — إلى "أبيض المدائن" عنسـي

١٢) أتسلى عن الحظوظ وآسـى — لمحل من " آل ساسـان " درس

١٣) أذكرتينهم الخطوب التوالـي — ولقد تذكر الخطوب وتنسـي

١٤) وهم خافضون فى ظل عـــــال — مشوف يحسر العيون ويخـــــس

١٥) مغلق باب على جبل القبـــق — إلى دراتى " خلاط " ومكـــس "

١٦) حلل لم تكن كأطلال " سعــدى " — فى قفار من البسابس ملـــس

١٧) ومساع لولا المحاباة منـــى — لم تطقها مسعاة " عنس " وعبس "

١٨) نقل الدهر عهدهن عن الجـــدة — حتى رجعـن أنضاء لبـــس

١٩) فكأن " الجرماز " من عدم الأنس — وإخلاله بنيـــة رمـــــس

٢٠) لو تراه علمت أن الليالـــى — جعلت فيه مأتما بعد عـــرس

٢١) وهو ينبيك عن عجائب قـــوم — لا يشاب البيان فيهم بلبـــس

٢٢) وإذا ما رأيت صورة " أنطاكية " — ارتعت بين " روم " و " فـــرس "

٢٣) والمنايا مواثل و" أنو شروان" — يزجى الصفوف تحت الدرفـــس

٢٤) وعراك الرجال بين يديـــه — فى خفوت منهم واغماض جـــرس

٢٥) من مشيح يهوى بعامل رمـــح — ومليح من السنان بتـــرس

٢٦) تصف العين أنهم جد أحيـــاء — لهم بينهم إشارة خـــرس

٢٧) يغتلى فيهم ارتيابى حتـــى — تتقراهم يداى بلمـــس

٢٨) قد سقانى ولم يصرّد "أبو الغوث"   على العسكرين شربة خلس

٢٩) من مدام تظنها وهى نجم   ضوأ الليل أو مجاجة شمس

٣٠) وتراها إذا أجدت سرورا   وارتياحا للشارب المتحسى

٣١) أفرغت فى الزجاج من كل قلب   فهى محبوبة إلى كل نفس

٣٢) وتوهمت أن كسرى أبرويز   "معاطى و "البلهبذ " أنس

٣٣) حلم مطبق على الشك عينى   أم أمان غيرن ظنى وحدسى ؟ !

٣٤) وكأن الإيوان من عجب الصنعة   جوب فى جنب أرعن جلس

٣٥) يتظنى من الكآبة إذ يبدو   لعينى مصبح أو ممسى :

٣٦) مزعجا بالفراق عن أنس إلف   عز أو مرهقا بتطليق عرس

٣٧) عكست حظه الليالى وبات   المشترى فيه وهو كوكب نحس

٣٨) فهو يبدى تجلدا وعليه   كلكل من كلاكل الدهر مرسى

٣٩) مشمخر تعلو له شرفات   رفعت فى رؤوس " رضوى " وقدس "

٤٠) ليس يدرى أصنع إنس لجن   سكنوه أم صنع جن لإنس

٤١) غير أنى أراه يشهد أن لم   يك بانيه فى الملوك بنكس

٤٢) فكأنى أرى المراتب والقــــوم إذا ما بلغت آخر حســـــــى

٤٣) وكأن الوفود ضاحين حســــرى من وقوف خلف الزحام وخنــــس

٤٤) وكأن القيان وسط المقاصيــــر يرجعن بين حـو ولعـــــــس

٤٥) وكأن اللقاء أول من أمـــــس ووشك الفراق أول أمـــــس

٤٦) وكأن الذى يريد اتباعـــــا طامع فى لحوقهم صبح خمـــــس

٤٧) عمرت للسرور دهرا فصــــارت للتعزى رباعهم والتأســــى

٤٨) فلها أن أعينها بدمــــوع موقفات على الصبابة حبـــس

٤٩) ذاك عندى وليست الــدار دارى باقتراب منها ولا الجنس جنســى

٥٠) غير نعمى لأهلها عند أهلــى غرسوا من زكائها خير غــــرس

٥١) أيدوا ملكنا وشدوا قــــواه بكماة تحت السنور حمــــس

٥٢) وأعانوا على كتائب " أرياط " بطعن على النحور ودعــــس

٥٣) وأرانى من بعد أكلف بالأشـــراف طرا من كل ســــنخ وأس

- - - - - - - - - - -

سينية شوقى

١) اختلاف النهار والليل ينسى   اذكر لى الصبا وأيام أنسى

٢) وصفا لى ملاوة من شباب   صورت من تصورات ومس

٣) عصفت كالصبا اللعوب ومرت   سنة حلوة ولذة خلس

٤) وسلا مصر هل سلا القلب عنها   أو أسا جرحه الزمان المؤسى

٥) كلما مرت الليالى عليه   رق والعهد فى الليالى تقسى

٦) مستطار إذا البواخر رنت   أول الليل أو عوت بعد جرس

٧) راهب فى الضلوع للسفن فطن   كلما ثرن شاعهن بنقس

٨) يا ابنة اليم ما أبوك بخيل   ماله مولعا بمنع وحبس

٩) أحرام على بلابله الدوح   حلال للطير من كل جنس

١٠) كل دار أحق بالأهل إلا   فى خبيث من المذاهب رجس

١١) نفسى مرجل وقلبى شراع   بهما فى الدموع سيرى وأرسى

١٢) واجعلى وجهك (الفنار) ومجراك   يد (الثغر) بين (رمل) (مكس)

١٣) وطنى لو شغلت بالخلد عنه   نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

١٤) شهد الله لم يغب عن جفوني — شخصه ساعة ولم يخل حسي

١٥) وكأني أرى الجزيرة أيكا — نغمت طيره بأرخم جرس

١٦) لا ترى في ركابه غير مثن — بجميل وشاكر فضل غرس

١٧) فلك يكسف الشموس نهارا — ويسوم البدور ليلة وكس

١٨) ومواقيت للأمور إذا ما — بلغتها الأمور صارت لعكس

١٩) دول كالرجال مرتهنات — بقيام من الجدود وتعس

٢٠) وليسأل من كل ذات سوار — لطمت كل رب (روم) (وفرس)

٢١) سددت بالهلال قوسا وسلت — خنجرا ينفذان من كل ترس

٢٢) حكمت في القرون (خوفو) و(دارا) — وعفت (وائلا) وألوت (بعبس)

٢٣) وعظ (البحترى) إيوان (كسرى) — وسفتني القصور من (عبد شمس)

٢٤) قرية لا تعد في الأرض كانت — تمسك الأرض أن تميد وترسي

٢٥) غشيت ساحل المحيط وغطت — لجة الروم من شراع وقلس

٢٦) ركب الدهر خاطرى في شراها — فأتى ذلك الحمى بعد حدس

٢٧) فتجلت لي القصورومن فيها — من العز في منازل قعس

٢٨) وكأنى بلغت للعلم بيتـــــا   فيه مال العقول من كـــل درس

٢٩) قدسا فى البلاد شرقا وغربـــا   حجة الوم من فقيه وقــــس

٣٠) سنة من كرى وطيف أمـــان   وصحا القلب من ضلال وهجـــس

٣١) وإذا الدارما بها من أنيـــس   واذا القوم مالهم من محـــس

٣٢) من (الحمراء) جللت بغبار الدهر   كالجرح بين بـرء ونكـــس

٣٣) كسنا البرق لو محا الضوء لحظا   لمحها العيون من طول قبـــس

٣٤) مشت الحادثات فى غرف (الحمراء)   مشى النعى فى دار عـــرس

٣٥) لا ترى غير وافدين على التاريخ   ساعين فى خشوع ونكـــس

٣٦) نقلوا الطرف فى نضـــارة آس   من نقوش وفى عصـــارة ورس

٣٧) وخطوط تكلفت للمعانـــى   ولا لفاظها بأزين لبـــس

٣٨) وترى مجلس السباع خـــلاء   مقفر القاع من ظبــاء وخنــس

٣٩) آخر العهد بالجزيرة كانـــت   بعد عرك من الزمان وضـــرس

٤٠) فتراها ، تقول : راية جيـــش   باد بالأمس بين أسر وحـــس

٤١) ومفاتيحها مقاليد مـــلك   باعها الوارث المضيع ببخـــس

٤٢) خرج القوم فى كتائب صـــم — عن حفاظ كموكب الدفن خـــرس

٤٣) ركبوا بالبحار نعشا وكانــت — تحت آبائهم هى العرش أمــس

٤٤) رب بان لها دم وجمـــوع — لمشت ومحسن لمخـــس

٤٥) إمرة الناس همـة لا تأتـــى — لجبان ولا تسنى لجبـــس

٤٦) وإذا ما أصاب بنيان قـــوم — وهْىُ خلق فإنه وهـــى أس

٤٧) يا ديارا نزلت كالخلد ظـــلا — وجنى دانيا وسلســال أُنـــس

٤٨) محسنات الفصول لا ناجر فيهـــا — بقيظ ولا جمادى بقـــرس

٤٩) كسيت أفرخى بظلك ريشـــا — وربا فى رباك أشتد غرســـى

٥٠) هم بنو مصر لا الجميل لديهـــم — بمضاع ولا الصنيع بمنســـى

٥١) من لسان على ثنائك وقـــف — وجنان على ولائك حبـــس

٥٢) حسبهم هذه الطلول عظـــات — من جديد على الدهـــور ودرس

٥٣) وإذا فاتك التفات إلى الماضـى — فقد غاب عنك وجه التأســـى

بين القصيدتين

منذ بداية الحديث الذاتى بدأ شوقى سينيته بعرض إيمانه بحقيقة الدهر وقدرة الأيام على أن تنسى الإنسان كل شئ مع مرورها ، ولذلك يخاطب صاحبيه - على سبيل التقليد - طالبا منهما أن يذكراه بما كان له فى ماضيه البعيد من ذكريات الصبا وأيام اللهو والأنس ، الأمر الذى يكشف - منذ البداية - عن شدة حنين الشاعر إلى مصر ، فهى الوطن الذى يشير إليه هنا حين يعرض لأيام أنسه وصباه . فبيت المطلع أقرب مايكون إلى فن الحكمة فى شطره الأول ، حيث كاد الشاعر يستسلم للدهر ويسلم بقدرته على أن ينسى الإنسان كل شئ ، واكتفى من واقعه بتصور ذكرياته الماضية التى جرته إلى عرض تلك الأمنية التى تمنى فيها من صاحبيه أن يصفا له فترة مشرقة مرت فى شبابه سريعا وكأنها حلم أو هى من نسيج الخيال أو ضرب من المس حيث كانت حافلة باللهو والمجون وطيش الشباب . ونظرا لسعادة الشاعر بتلك الأيام أحس مرورها سريعا كرياح الصبا بما فيها من طيب رائحتها ، أو هى خلسة من نوم اقتضى من خلالها لذته التى سرعان ما انتهت حين فتح عينيه على آلام واقعه الحقيقى .

وفى تدرج منطقى ينتقل شوقى إلى موضوعه الذى أثار أشجانه وجدد آلامه ، فيطلب من صاحبيه أن يسألا مصرعما إذا كان قلبه قد سلاها ، أو أن الزمن قد هيأ له الدواء الذى يساعده على هذا السلو ، ولكنه يستدرك حين يسجل قدرة الزمن على تضميد الجراح وتخفيف آلام الأحزان ، ومع هذا يسجل فشل الزمن فى إنهاء آلامه لفداحة الخطب وضخامة جرحه الذى تجسد

فى آلام الفراق بعيدا عن مصر حيث نفى إلى الأندلس ، ولذلك يرى جرحه مختلفا فى طبيعته عن تلك الجروح التى يمكن للزمن السيطرة عليها أو الإسهام فى شفائها . وهو لذلك يطرح تساؤله فى صيغة استنكارية " هل سلا القلب عنها " ويزداد الاستنكار حين يخصص الطلب بمصر بالذات لزيادة ما هو بصدده من الاستنكار واستبعاد قدرته على هذا السلو .

ومن الاستنكار إلى التقرير يصور شوقى الليالى وهى تؤثر فى قلبه كلما مرت به فتزيد من حزنه وألمه ، ويرق قلبه من كثرة أشجانه على عكس عادة الليالى مع غيره حيث تنسى الآخرين همومهم ، ولكن أنّى لشوقى هذا النسيان وهو بعيد عن وطنه مما أعجز الزمن عن مداواة جرحه .

ومن هذه الآلام النفسية ينقل شوقى المشهد إلى تصوير واقعة السفر نفسها عائدا بذلك إلى بيان أسباب حزنه وألمه ، فيصور قلبه وقد كاد يطير من شدة ما انتابه من قلق وحزن حين وصل إلى مسامعه الإنذار بالرحيل متمثلا فى صوت البواخر التى شبهها الشاعر بالذئاب التى راحت تعوى فتوقع فى نفسه مشاعر الرهبة والجزع والخوف .. وقد ظل قلبه راهبا متيقظا فطنا متنبها للسفن خشية الرحيل ، ولذلك حدث هذا الاتحاد أو التزاوج الذى صوره بين دقات قلبه فى ارتباطها بحركة السفن وأصواتها ، فكلما سمعها اشتد قلقه وحزنه وازدادت ضربات قلبه من شدة الاضطراب والفزع .

ومن هذه المقدمات ينتقل شوقى ليصور بخل اليم على الرغم مما هو معروف عنه من كرم وجود جعله مضرب الأمثال ، فراح يستنكر منه أن يبخل عليه حين يرفض إعادته إلى وطنه ، وكان المياه قد نضبت فلم يعد البحر بحرا

بل كأنه ينتقم من الشاعر فيحبسه فى بلاد الأندلس بعيدا عن أهله ووطنه ٠
ولذلك تنطلق الحكمة العامة من خلال هذا الصوت الساخط الذى يصبح
مستنكرا كل ما يراه من وقائع سياسية هيأت للأجنبى أن يعيش فى
مصر على اختلاف الأجناس الذى ينتمى إليها فى نفس الوقت الذى حرم
عليه - وهو أحد أبناء مصر أن يستمتع بخيراتها أو حتى بالعيش فيها ٠
ولذلك يحاول شوقى فلسفة المواقف السياسية كلها من خلال تلك الحكمة
العامه التى أتبع هذا الحديث بها والتى رأى فيها كل وطن أحق بأهله ،
وهو أمر تتقبله طبائع الحياة وترتضيه شرائع البشر ، ومن هنا يستنكر أن يحدث
غير هذا فيراه إثما مكروها يتنافى مع نواميس الحياة ٠

ويتأرجح موقف الشاعر بين أمنياته وبين اليأس من تحقيق شىء منها ،
ويقوده الأمر إلى مرحلة من اليأس يرى السفينة كأنها ترفض أن تعود به
إلى وطنه ، وهو يتحايل حين يهيىء لها الوسائل التى تيسر لها العودة إلى
مصر ، جاعلا من نفسه وقد اشتدت حرارته من الشوق مرجلا يمكن أن يدفعها
إلى السير السريع ، كما يقدم لها قلبه لعلها تتخذ منه شراعا يساعدها أيضا
على العودة ، بل يجعل دموعه كافية لأن تصبح بحرا تسير فيه وترسى ٠ ومن
هذا الوهم والخيال صور شوقى استجابة السفينة - كما تمناها - حيث بدأت
فى الإقلاع ، وهو يتمنى أن يكون اقلاعها إلى "الاسكندرية" بمعالمها المختلفة
من شمالها إلى جنوبها ، وحين يزداد شوق شوقى إلى "الإسكندرية" يكرر
الحديث حولها حين يذكرها مرة بالثغر وأخرى بالفنار وثالثة يحدد فيها
مناطق "المكس" و"الرمل" وهى أماكن لها رصيدها فى نفس الشاعر الذى ربما
وجد متعته فى ترديد اسمها فهى قطعة من وطنه الذى يفضل أى شىء
آخر ٠

ولذلك يلخص شوقى كل ما فى الموقف من حرارة وشوق فى ذكر وطنه بهذا البيت المشهور الذى يصور فيه انشغاله به دون سواه ، ولو أن الجنة هيئت له لعاوده الشوق إلى وطنه مستبدلا إياه بتلك الجنان ـ ويزداد الموقف توكيدا حين يشهد الله على ما يقوله ويفيض فى تفصيل حنينه إليه ، إذ لايزال جفنه شاخصا لايكاد يبصر شيئا سوى وطنه وقد مثل أمامه مثولا قويا جعله يراه كل ساعة وقد ملأ عليه كل حواسه ومشاعره .

ومن اللوحة العامة التى رسمها شوقى وضمنها حكمته المشهورة استعان ببعض التفاصيل التى تخدم موقفه النفسى بما يحكيه من ذكريات ماضية وشدة رغبته فى معاودة أيام الصبا ، فكلما تذكر "الاسكندرية" برملها ومكسها وكلما تذكر "القاهرة" بجزيرتها هاجت أشجانه ، واشتدت لهفته إلى رؤية أغصانها وشدو طيورها .

كما يعاوده الحنين إلى نيل مصر الخالد فيجسده خياله سيلا متدفقا فى واديه الأخضر ، وهو النبع الاول الذى يرتوى منها ابناؤه ، لذا يتمنى الشاعر لو عاد إليه فكان له حظ فى شربة منه . واستمرارا فى التشخيص يرى هذا النيل ابنا لماء السماء منذ مصادرة الأولى من جبال الحبشة إلى مجيئه جيشا عظيما أو موكبا ضخما لاتستطيع العين أن تطيل النظر إليه من شدة ضخامته وعظمته .. هى صوره تسجل ضخامة النيل فى نفس شوقى وإحساسه بعظمته من خلال حنينه إليه ، وله فى النونية :

هلا بعثتم لنا من ماء نهركم ... شيئا نبل به اصداء وادينا

وهو واحد من أبناء مصر الذين يقفون دائما أمامه معترفين بدوره فى حياتهم وشاكرين جميله الذى يظهر عندهم فى غرسهم وزرعهم ·

ويجر الحنين الشاعر من خلال عرض مشاهد الماضى كما سيطرت على خياله إلى معاودة شكوى الأيام والزمن بعد أن أُبعد عن وطنه ، وكأنه يستمد من أفلاك النحس هذا التشاؤم الذى جنى عليه فأدى إلى نفيه ، وهو أمر لا يراه غريبا إذا ربطه بقدرة هذه الأفلاك على أن تكون نذر شؤم للشمس والقمر ، فلا غرو أن تجلب له هو الآخر ذلك النحس · وتنسحب رؤيته التشاؤمية على الطبيعة كلها فيراها من منظور تحكمه الكآبة التى تحول دون تحقيق رغباته أو أهوائه ، وكان الزمن يقف له بالمرصاد حين يأتى دائما بعكس ما يتمناه ·

وهو يحاول التخفيف على نفسه حينا من رؤيته العامة لهذا العالم الذى يصبح رهينة الحظ على مستوى الدول والرجال ·

وفى إطار خياله السابح فى ذلك الماضى البعيد يرى ديار ملوك قرطبة عامرة بأهلها وقد انتشر فيها ذلك الثراء الفكرى الذى أتى عليه الزمن فدرس وانتهى، ولكن هذا الثراء لازال باقيا مع بقايا معالم تلك السياسة العمرانية الراقية التى تمثلت فى بناء القصور ·· وإن كانت تلك القصور بدورها قد استجابت للزمن حين عفت آثارها وامّحت وتحولت إلى تراث بال يوظف نفسه فى الشهادة لصانعيه بالعظمة والمجد ·

ويلح عليه مشهد العظمة الذى عاشته مدينة قرطبة حيث شدت أنظار العالم إليها واتجه إليها الفقهاء والقساوسة وأصبحت أهلا لكل الحضارات، شرقيها وغربيها كما صارت قلعة للعمران والفكر الراسخ منذ الزمن البعيد ·

وحين احس شوقى آلام واقعه بدا يصور حقيقة ما يراه فتبين أن ماعرضه من عظمة قرطبة لم يصد رعنه إلا فى غفوة أوشك من خلالها أن ينام فتخيل كل معالم تلك العظمة كما صورها ، وهى أمنية كان يرجوها حقيقة وواقعا وألا يكون الزمن قد قضى عليها ، ولكن أنى له ذلك وقد أفاق من غفوته ليدرك أن الواقع شئ آخر مختلف ، وأن ما عاشه لم يكن إلا ضلالا ووهما من صنع خياله الخاص ٠

لقد برزت الحقيقة التى رآها فى مشهد تلك الديار المقفرة التى لم يعد بها أنيس من البشر حين خربت وتحولت إلى آثار لم يعد أهلها يرون من مشاهدها المرئية والمحسوسة شيئا ذا قيمة واقعية ٠

ومن قرطبة إلى مدينة الحمراء ينتقل شوقى ليصور جور الزمن عليها هى الأخرى حتى لحقت بأختها ، وكأنها قد أصيبت بنفس المرض فلم تعرف وسيلة لتبرأ منه ، بل كانت كلما حاولت منه شفاء انتكست وازدادت آلام جراحها ، وهى لاتتجاوز أن تكون برقا يلمع للعين ويختفى ، فمما لا شك فيه أنها عاشت مزدهرة فترة طويلة ، راحت العيون ترمقها على مكانتها فكانت مصباحا يضىء لأهلها إلى أن جار عليها الزمن فآذن بانهيارها وحولتها مصائبه إلى مأتم بعد ان كانت ديار عرس ، فتحولت إلى خراب يعيش فى ذكرى التاريخ ، وراحت أهلا لالتماس العظمة والعبرة فى خشوع ورهبة أمام جلالة هذا التاريخ ، ومع هذا لم تفقد آثارها دلالتها على عظمة أصحابها بما فى تلك الآثار من حيوية مثلتها الألوان الباقية وكأنها نبات الآس أو عصارة الورس وقد اشتدت نضرتها ورواؤها فزاد صفاء ألوانها وزادت معه حيوية نقوشها الباقية ٠ وقد ألح شوقى على أن يخصص من مشاهد " الحمراء " بعض رسومها وخطوطها التى

تكاد تنطق بحضارتها العريقة ، فقد أصبح مجلس السباع فيها قفرا خربا لم يعد فيه شيء حتى من تلك الصور والنقوش والتماثيل الباقية .

ولم يكن ارتباط شوقي في سينيته بالتراث بدعا بين الشعراء بقدر ما يعد حلقة من حلقات التواصل الفني مع هذا التراث بالإضافة إلى تجديده فيه وتحويره مما يساهم في تنميته وتطويره ونضجه ، فقد عرف شوقي جيدا كيف يحشد جزئيات صوره ويوزع عناصرها وأركانها إلى لوحات كبيرة متجانسة فنيا ومتسقة نفسيا مع واقعه الذي يصوره .

ومن الحقائق الثابتة أن شوقيا قد ارتبط فكريا بالتراث الشعري الطويل عن قناعة به ووعي خاص ، وهو ما يؤكده فنه حيث تظهر فيه الصلة الوثيقة بعدد من شعراء العرب ، وقد أشار في مقدمة الطبعة الأولى من " شوقياته " بطائفة كبيرة منهم مثل أبي نواس وأبي العلاء وأبي العتاهية ، ووقف مشدوها أمام المتنبي وشعره ، كما ظهر تأثره بأبي تمام والبحتري وابن الرومي بوضوح شديد ، ويكفي دلالة على تعلقه بالقديم تسميته داره في المطرية بكرمة "ابن هانئ" تشبها بأبي نواس .

وبما ارتد تعلق شوقي بفن البحتري خاصة ، إلى حرصه على الموسيقى وإعجابه بشعراء العربية الذين امتازوا بموسيقى شعرهم حتى استطاعوا استخراج ألحان تعجب السمع وتستسيغها الآذان ، فإذا كان البحتري " أراد أن يشعر فغنى " كما يروى عنه ، فيكفي هذا مبررا لإعجاب شوقي به واقتدائه بمدرسته وفنه .

ولعل هذا الدافع كان مساعدا له على تلك المعارضة التى نظمها مصرحا بهذا الإعجاب وطبيعة المعارضة فى قوله :

وعظ البحترىَّ إيوانُ كسرى ــــ وشفتنى القصور من "عبد شمس"

ومن الواضح أن قصيدة شوقى فى جملتها قد نهجت نهج سينية البحترى فى تصوير الإيوان الذى وقف أمامه حائرا وذكر ماضيه :

ليس يدرى أصنعُ إنس لجن ــــ سكنوه أم صنع جن لإنس ؟

كما صور اللوحة الفنية التى رآها على جداره وهى تكاد تنطق بمجد أكاسرة الفرس القدماء .

ولكن شوقيا - وهذا طبيعى بالنسبه له - لم يجمُد عندما وقف عنده البحترى فلم يشغله أكاسرة الفرس قدر ما شغله مجد العرب الذين شيدوا الآثار أيضا فى صنعة تدهش العقول ، ولكن الزمن صال عليها فسقاها كؤوس النحس كعادته مع بقية الآثار والممالك التى قضى عليها .

ومع هذا كله تظل تلك الآثار شاهد إثبات على جمال الصنعة التى اهتدى إليها القوم فأجادوا فيها وأبدعوا ، حتى ظلت آثارها باقية تكاد تدهش العقول وتثير فيمن يراها طاقاته الخيالية التى يستطيع من خلالها أن يستعيد أمجاد أصحابها، ولعل هذا ما دفع الشاعر إلى خطابها مصورا أنها ستجيبه فى حالتها الشاكية الحزينة ، فإذا هى تترنم بأمجاد ماضيها وتتغنى بذكاء صانعيها وبما تحويه من أسرار خافية لم يعرفها إلا الألى شيدوها .
وفى دائرة الاعتراف بسيطرة الزمن وقدرته على قهر الأحياء جميعا راح شوقى

يتساءل عن مكان فرعون الآن وهو مَنْ هو فى ماضيه السحيق سائرا فى مواكبه الكثيرة مسجلا أمجادا لاتحصى فى فتح الممالك وجلب النصر والفخر لبلاده ، كما يتساءل عن"إيزيس" التى كان النيل يجرى تحت قدميها وكأنها سيطرت على شاطئيه سيطرتها عليه طولا وعرضا .

لقد تجسدت معالم العظمة أمام شوقى ليراها فى تناقضها مع الواقع الأليم الذى حل محلها حين جلب الدهر مصائبه عليها وراحت ترددد الشكوى وما من مجيب .. وعلى هذا النحو يستمر الصوت الشاكى الحزين عند شوقى وتزداد أنغام الحزن مع تعدد الصور وتوالى الأبيات مجسدة واقعه النفسى الكئيب الذى أسقطه على كل هذه المعالم مستعينا بالتاريخ ومعطياته المختلفة .

وفى إطار الموازنة بين سينية شوقى هذه وبين سينية البحترى قلنا منذ البداية أن شوقيا لم يُخْف إعجابه بها حتى اعترف صراحة أنه ينهج نهج صاحبها ويسلك سبيلها فنيا ، فإذا حاولنا عقد مقارنة تفصيلية بين القصيدتين أمكن تبيُّن بعض ملامح الاتفاق أو التشابه منذ بداية القصيدة ، إذ يرد حديث كل من الشاعرين مغرقا فى ذاتيته وكآبته بعيدا عن الأنماط التقليدية الشائعة فى مقدمات القصائد العربية القديمة . فحديث الزمن يشغل ذهن الشاعرين ويسيطر عليهما ، فالبحترى يتماسك حين يزعزعه الدهر وشوقى يشكو تأثير الليل والنهار فى نفسه ويسألهما أن يذكراه بماضيه فى شبابه وأيام أنسه .. وعند البحترى يتكرر لفظ الزمان تاكيدا لموقف الشكوى واتساقا مع كآبة نفسه (وتماسكت حين زعزعنى الدهر، طففتها الأيام ، كأن الزمان أصبح محمولا هواه) أو يذكر بمصائب الزمن :

(أذكرتيتهم الخطوب التولى ، نقل الدهر عهدهن لو تراه علمت أن الليالى ، عمرت للسرور دهرا/) .

وتتكرر مأساة الزمن على نفس المستوى أيضا عند شوقى فى " اختلاف النهار والليل ينسى" " كلما مرت الليالى عليه " ، فلك يكسف الشموس نهارا" " وليال من كل ذات سوار " ، " سددت بالهلال قوسا"، " ركب الدهر خاطرى " ، مشت الحادثات فى غرف الحمراء " ..... الخ .

فكلا الشاعرين ينطلق فى مقدمته من حديث الذات من هذا المنظور ، أعنى شكوى وطأة الزمن ومصائبه ، وإن كانت الشكوى تتكرر فى أكثر من موضع فى قصيدة كل منهما ، مع اختلاف بيِّن فى طبيعة الموقف الاجتماعى إلا أن الموقف النفسى قد أوحى لكل منهما بهذا القدر من التشابه ، فقد أحس البحترى الضعف امام صولة الزمن ، وقد بلغ العمر عتيا ، فلم يجد معادله الموضوعى الذى يتخذه وسيلة للتعزى إلا تلك الديار الخربة ، وهى ديار لها وضع خاص شهد الزمن نفسه ماضيها العريق وجنى عليها فى حاضرها الأليم ، فحاول الشاعر أن يتخذ منها أداة يمكنه أن يخلع عليها حالته النفسية بما سيطر عليها من الحزن والكآبه والضيق .

ويأتى شوقى ليعيش نفس الواقع النفسى حيث امتلأ قلبه حزنا وضاقت نفسه حين عانى البعد عن وطنه فى منفاه ، فأحس كأن عمره قد انتهى أيضا مما دفعه إلى استرجاع ذكريات ماضيه السعيدة متمنيا من الأيام أن تشفق عليه وتعيد إليه منها شيئا .

أما عن الموقف الاجتماعي للشاعرين فهو مختلف ومتشابه معا ، هو مختلف لأن البحتري يشكو الشيب الذى شغل عليه ذهنه وضاق به ، وعلى وجه الاختلاف راح يشكو حياته فى المنفى بصرف النظر عن قضية السن هذه . ومع هذا يتفق الشاعران فى أن كلا منهما - فى الواقع - بعيد عن وطنه ،فلم تكن بلاد الفرس هى الوطن الحقيقى للبحترى ، بل كان وطنه فى الشام عموما أو فى"منبج"حيث مرحلة النشأة على وجه التخصيص ، ومع هذا فقد راح يصور حضارة الفرس ويبين شدة إعجابه بها وهم ليسوا من بنى جلدته . ويختلف الموقف عند شوقى فى هذا لأنه يصور حضارة العرب القديمة خاصة ما كان منها فى بلاد الأندلس التى كان إليها منفاه ، ومن هنا يصح توجيه الاتهام للبحترى بإظهار الحس الشعورى الذى يسجله شدة إعجابه بحضارة الفرس وإغفاله الدور المشابه الذى نهضت به ببقايا حضارة العرب التى كانت مزدهرة منذ ذلك الماضى البعيد فى بلاد الأسبان .

ويعتمد كل من الشاعرين فى أدواته التصويرية على نفس الوسائل والمصادر والوظائف الفنية ، ولكن البحترى ركز كل هومه ليخلعها على الإيوان كمعادل موضوعي وعند شوقي يشمل بلاد الاندلس كلها بما فيها مدن شهد التاريخ مجدها مثل غرناطة والحمراء وغيرهما مما يقر بالعظمة لحضارة الأجداد وكيف كان موقف الزمن العدائى منها إلى أن حولها إلى خراب .

ولايخفى هنا ايضا وجه التشابه فى التصوير ، حيث نرى البحتري يقف مبهورا مندهشا أمام صورة أنطاكية التى ظهرت على جدران الإيوان بما بقى فيها من خطوط ورسوم وألوان ، وهو ما يرد له نظير عند شوقى فى ذكر بقية الخطوط والألفاظ والنقوش ومعالم خالدة من تلك التماثيل التى انتشرت فى ميادين المدن فى ماضيها العريق .

وفى استناد كل من الشاعرين إلى الحس التاريخى واعتماده عليه ما يبرز هذا التشابه ويؤكده ، فكلاهما يتفق مع الآخر فى طبيعة المصدر الذى أخذ منه صوره ، فترددت أسماء القبائل العربية عند البحترى " عنس " " عبس " وغيرهما ، وهو ما ردده شوقى ايضا عند " وائل " ، عبس " وغيرهما كما أورد البحترى أكثر من مرة ذكر الروم والفرس وهو ما كرره شوقى وما أورده أيضا من ذكر عظمة الفراعنة والفرس .

ويرد ذكر الأسماء عند الشاعرين كليهما يحمل نفس الدلالات ، ففى معرض شكوى الزمن من خلال الذات رأينا هذا الاتفاق ، ومن خلال الموضوع رأينا البحترى يركز عدسته التصويرية على لوحة أنطاكية التى تشهد بعظمة الفرس ، وهو ما ردد شوقى له نظيرا فى حديثه عما أعطاه الزمن من العظمة أيضا للفرس والفراعنة فتحكموا فيمن جاورهم وعاشوا حقبا يفرضون سيطرتهم على الأمم الأخرى .

ولاتخفى إفادة شوقى من البحترى فى بعض الصور الجزئية التى وردت عند كل منهما ، فالبحترى يصور الوفود وهى قادمة إلى إيوان كسرى طالبة العطاء فى الماضى البعيد ، ويصور شوقى تلك الوفود التى ترد على

التاريخ لتشهد ما جناه الزمن على معالم الحضارة والوفود خاشعة أمام صولة هذا الزمن معترفة بسطوته وهيمنته .

ويصور البحترى ماجنته الليالى على الإيوان حين حولت أعراسه إلى مأتم وهو ما صوره شوقى حين رأى الحادثات وقد تمشت فى غرف " الحمراء " بكوارثها المتعددة التى حملت لها معها خبر النعى إنذارا بموتها وخرابها .

وكأن جناية الزمن على الاثار تعد استكمالا لمشهد جنايته على كل من الشاعرين فقد راح هوى الزمن عند البحترى يميل مع الأخس الأخس على حد تعبيره ، وهى صورة مكررة عند شوقى فى تصويره حظوظ الدول مع الزمان فهى تتطابق على تعبيره ايضا - مع حظوظ وقد وزعت بين النهوض والسقوط ، او بين الارتفاع والانخفاض .

كما صور البحترى اصطدامه بالواقع حين رأى أن المشهد الخمرى الذى رسمه لم يكن إلا نسجا من خياله على سبيل التمنى ، فلم تكن خمره إلا حلما لم تشهده أرض الواقع ، ولم يكن موقفه من منادمة كسرى ، إلا تماديا فى هذا الحلم الذى تمنى استمراره ووقع فى حيرة من أمره فلم يعد يتبين الخيوط الدقيقة الفاصلة بين الوهم والحقيقة إلا من خلال الحلم والأمنية:

" حلم مطبق على الشك عينى " ، "وصحا القلب من ضلال وهجس "

ولم تكن صورة الخراب التى حلت بالديار والآثار إلا نمطا مكررا على مستوى القصيدتين ، ذلك أن هذا الخراب حول الديار إلى مجرد آثار ظهر عليها طابع الامحاء والدروس ، وهو ما رأى منه البحترى " محل من آل ساسان درس " ، " رجعن أنضاء لبس " ، وما رأى منه شوقى من نفس الزاوية :

وإذا الدار ما بها من أنيس　　　وإذا القوم مالهم من محسس

وكذلك الحال فى صورة الماضى التى برز العز والثراء مرتبطا بها منذ عمر القصر بأهله وامتلأ بهم عند البحترى :

فكأنى أرى المراتب والقوم　　　إذا ما بلغت آخر حسى

وهو ما أعاده شوقى فى الصورة التى تراءت له :

فتجلت لى القصور ومن فيها　　　من العز فى منازل قعس

ومع هذا كله تظل الفوارق قائمة بين فن الشاعرين منذ المحور الأصلى للقصيدة ، فالبحترى يقتصر من موضوعه على شريحة محددة التزم وحدة مكانية ثابتة كان الإيوان محورها ، وحرص الشاعر على أن يستمد منها العبرة ويلتمس العظمة من كل ما فيها من جزئيات ، وقد وسع شوقى من هذه الدائرة وانتقل فى قصيدته بين أكثر من مشهد يربطه ببقية مشاهد القصيدة ذلك الخيط النفسى الدقيق الذى يحكم صورها .

كما يظل الفارق واضحا بينهما فى قدرة شوقى البارعة على تشخيص الليالى وقد لطمت الروم والفرس ووجهت سهامها وقسيها، وسلت خناجرها فى صدر القوم العظام ، وهو ما يكاد يعادل عند البحترى ببقايا صورة أنطاكية ومشهد قيادة كسرى جيوشه وعراك الرجال بين يديه ، مع ما فى الموقفين من أوجه الخلاف .

ويظل بارزا عند شوقى ذلك الحس الحضارى الذى يمثله رنين البواخر وتأثيرها فى نفسه حال الرحيل وهى تعوى بعد جرس ، كما يظل له صوره

التشخيصية الطريفة التى يرى فيها قلبه راهبا فطنا يقظا تكثر دقاته حين يسمع أجراس السفن وقد آذنت بالرحيل وقرب الفراق .

وهذه الأدوات الحضارية لها نظائرها من أدوات البادية التى رآها البحترى وصوّر نفسه راحلا عليها فى قوله :

حضرت رحلى الهموم فوجهت إلى ابيض المدائن عنسى

فهو يأخذ سبيله إلى قصور الأكاسرة ممتطيا ظهر ناقته ، ومن الطبيعى أن يجد د شوقى فى وسيلته فى الرحيل عن وطنه ، فكأن السفينة هى اداته الحقيقة فى هذا الرحيل الى المنفى .

ولا يخفى جمال التصوير عند شوقى فى بيان تعلقه بوطنه وشدة شوقه وحنينه إليه إذا رأى كل شئ فيه طيبا مليئا بالنعمة مما دفعه إلى السخط على الأجنبى الذى جاء لينهب خيراته وهى ليست من حقوقه ، كما رأى الجزيرة أيكا والنيل عقيقا ذا موكب فخم وضخم ، وانتهى من قضيته التصويرية إلى أن الخلد لا يمكن ان يشغله عن وطنه إذا هيئت له حياة خالدة فى قلب الجنان .

وعلى وجه التناقض من هذا المشهد وقف البحترى يحقر من شان بلاده وأحيانا من شأن العرب جميعا ، ليعجب بكل ما أتت به حضارة الفرس ، فهو يرى ديارهم :

حلل لم تكن كأطلال سعدى فى قفار من البسابس ملسى

بل يذكر فضل الفرس على العرب فى نهاية القصيدة ليبرر موقفه من الثناء عليهم والإعجاب بحضارتهم .

وأرانى بعد اكلف بالأشراف طرا من كل سنخ وأس

ولكن هذا التناقض ينتهى إذا فسرنا ظروف الموقف تعلقا بواقع مصر فى عصر الاحتلال الأجنبى فى هذه الفترة مما ضخم آلام شوقى وزاد من حسرته ، إذ رأى أهله قد استبيحوا وانتهكت ديارهم على يد هذا الأجنبى ، بينما اختلف الموقف عند البحترى فى تصويره مجاورة الحضارة الفارسية للعرب وما حدث بين الحضارتين من تفاعل وامتزاج فى التاريخ القديم منذ وقوع الحروب بين العرب والروم ، وإن كان هذا التبرير لا يخفى خطأ البحترى فى طرح ابعاد المقارنة التى حقر من خلالها كل ما هو عربى وعظم كل ما هو فارسى .

ويبقى بعد هذا ظهور روح المعارضة بين القصيدتين فى الشكل إذ أن كلا منهما نظمت من نفس البحر والقافية وحرف الروى ايضا (السين المكسورة) .

ولا يمثل الاختلاف فى عدد الأبيات ظاهرة خطيرة فى هذا الموقف خاصه أن شوقيا ارتبط فى سينيته بتصوير تجربة شعورية صادقة عاشها بعيدا عن وطنه فأراد أن ينهض بتصويرها كاملة،فلم يستطع ذلك فى مثل عدد أبيات البحترى ، ومن هنا طالت قصيدته التى طالما ضربت على وتر حساس من مشاعره وإحساساته .. وطالما ترددت صور حنينه

إلى وطنه ورغبته في التعزى عن حالته النفسية الكئيبة وهو يعيش في المنفى بعيدا عن بلاده ، وكأنه تركها للأجنبي ليرحل عنها هو ، فهو يعيش منفيا بعيدا عن بلاده التي جاء الغرباء من هؤلاء الأجانب ليسلبوا خيراتها ويتمتعوا بمعالم الجمال والحضارة فيها .

رائيـة البهـاء زهيـــــر

" فى مدح الملك الكامل ناصر الدين ابا الفتح محمد بن الملك العادل بن ايوب وتصوير انتزاعه دمياط من الصليبيـين " :

بك اهتـز عطـف الدين فى حلل النصر ... وردت على اعقابها ملـة الكفـر
فقد اصبحت والحمـد للـه نعمـــه ... يقصـر عنها قدرة الحمد والشكر
الا فليقـل ما شـاء من هو قائـــل ... ودونك هذا موضع النظم والنثـر
لك الله من مولى اذا جـاد اوســطا ... فناهيك من عرف وناهيك من نكـر
تميس به الايـام فـى حلل الصبــا ... وترفل منه فى مطارفـه الخضـر
اياديـه بيض فى الـورى موسـويـة ... ولكنها تسعى على قدم الخضـر
ومن اجله اضحى المقطم شـامخـا ... ينافس حتى طور سيناء فى القدر
تدين له الاملاك بالكـره والرضــا ... وتخدمه الافلاك فى النهى والامر
فيا ملكا سـامى الملائــك رفعــة ... ففى الملا الاعلى له اطيب الذكـر
ليهنـك ما اعطـاك ربـك انهــا ... مواقف هن الغـر فى موقف الحشر
وما فرحت مصر بـذا الفتـح وحدهـا ... لقد فرحت بغداد اكثر من مصـر
فلو لم يقم بالله حـق قيامــه ... لما سلمت دار السلام من الذعـر
واقسـم لولا همـة كامليـــه ... لخافت رجـال بالمقـام وبالحجـر
فمن مبلغ هذا الهنـاء لمكـــة ... ويثرب تنهيـه الى صاحب القبـر
فقـل لرسـول اللــه ان ســميه ... حمى بيضة الاسلام من نوب الدهر
هو الكامل المولى الذى ان ذكرتـه ... فيا طـرب الدنيـا ويا فرح الدهر
به ارتجعت "دمياط" قهر من العـدا ... وطهرهـا بالسيف والملـة الطهـر

ورد على المحراب منها صلاتـــــه — وكم بات مشتاقا الى الشفع والوتـــر
واقسم ان ذاقت بنو الاصفر الكـرى — فلاحلمت الا باعلامـه الصفـــــر
عيجب لبحـــر جـــاء فيه سـفينهـــم — السنا نراه عندنا ملك الغمـــــر
الا انها من فعلـــة لكبيـــــــــرة — سيطلب منها عفو حلمك واليســـر
ثلاثة اعوام اقمنـــا واشــــــهرا — تجاهد فيهم لابزيد ولاعمـــــرو
صبرت الى ان انزل الله نصـــــره — لذلك قد احمدت عاقبـــة الصبـــر
وليلة نفـــر للعدو كانهـــــــــا — بكثرة من ارديتــه ليلـــة النحـــر
وياليلة قـــد شـــرف الله قدرهـــا — ولاغرو ان سميتها ليلـــة القـــــدر
سددت سبيل البر والبحر عنهـــم — بسابحة دهم وســـابحـــة غــــــر
اســـاطيل ليست فى اساطير من مضى — بكل غراب راح افتك من صقــــــر
وجيش كمثل الليل هولا وهيبـــــة — وان زانه ما فيك من انجـــم زهـــر
وكل جـــواد لم يكن قـــط مثلــــه — لال زهيـــر لا ولا لبنى بــــــدر
وباتت جنود الله فـــوق ضوامـــــر — باوضاحها تغنى السراة عن الفجـــر
فلا زلت حتى ايـــد اللـــه حزبــــه — واشرق وجه الارض جذلان بالنصـــر
فرويـــت منهم ظامئ البيض والقنـــا — واشبعت منهم طاوى الذئب والنســـر
وجـــاءت ملوك الارض نحوك خضعـــا — تجرر اذيـــال المهانة والصغـــــر
اتوا ملكا فوق السحاب محلــــــه — فمن جوده ذاك السحاب الذى يسرى
فمن عليهم بالامـــان تكرمــــــــا — على الرغم من بيض الصوارم والسمر
كفى الله دميـــاط المكـــاره انهـــا — لمن قبله الاسلام فى موضع النحـــر

وما طاب ماء النيل الا لانه	يحل محل الريق من ذلك الثغر

فلله يوم الفتح يوم دخولها	وقد طارت الاعلام منها على وكر

لقد فاق ايام الزمان باسرها	وانس حديثا عن حنين وعن بدر

ويا سعد يوم ادركوا فيه حظهم	لقد جمعوا بين الغنيمة والاجر

وانى لمرتاح الى كل قادم	اذا كان من ذاك الفتوح على ذكر

فيطربنى ذاك الحديث وطيبه	ويفعل بى ماليس فى قدرة الخمر

واصغى اليه مستعيدا حديثه	كانى ذو وقر ولست بذى وقر

يقوم مقام البارد العذب فى الظما	ويغنى عن الازواد فى البلد القفر

لك الله من اثنى عليك فانما	من القتل قد انجيته او من الاسر

يقصر فيك المدح من كل مادح	ولو جاء بالشمس المنيرة والبدر

ـ ـ ـ ـ ـ

أحمد شــــــوقى

فى قصـــيدة أنـــس الوجـــــود

قال شوقى موجها القصيدة الى المستر روزفلت الرئيس الأسبق للولايات المتحدة (نص تقديم القصيدة فى الشوقيات ج ٢ ص ٦٥) :

أتأذن لرجل تعود أن يخرج عن دائرة الموظف كلما عرضت حال يخدم الوطن فيها الرجال أن يرفع لشعره ذكره ويشرف قدره مهديا إليك منه هذه القصيدة فى لغة (الضاد) وهى مما قلت فى (أنس الوجود) ذلك الأثر المحتضر الذى جمع العبر ومحاه الدهر أو كاد ، وكانت إحدى آياته الكبرى هياكل " لفرعون "و" بطليموس " توارثها عن " الكهنة " " القسوس " وصارت " للمسيح " وكانت " لهوروس " ثم ظهر " الأذان " فيهما على " الناقوس " ، ثم لا تكون عشية أو ضحاها حتى يهوى فى الماء كل حجر كان يقبّل " كالأسود " وكل ركن يستلم " كالحطيم " شهدت على " أنس الوجود " ما يعلم الانسان كيف يحتقر الدنيا ويحترم الدين .

دخلته ذات يوم كان " الدوق أوف كونرت " لديه يتمشى فى ظلاله ويتنقل بين رسومه وأطلاله ، عيناه ونفسه فى إكباره وإجلاله فكانت منى التفاته فرأيت " فلاحا " قد أقبل ثم ألقى عباءته وتوجه يصلى " العصر " غير ملق بالا " لفرعون " كيف كان يعبد ويعبد ، ولا لبطليموس كيف كان يعظم ويمجد للملك إدوارد " الذى تحتل جنوده مصر

(فى زمنه) وهوفي شياب أخيه " الدوق " يرفع البصر ويسدله ممتلئا من آيات الدهر مهابة وإعجابا مشتغلا بالتاريخ القائم المجسم ، يقرؤه كتابا كتابا ، دين سهل سمح يسر وإله واحد يعبد حيث وجد العابد على العراء كما فى الهياكل والكنائس والمساجد .

التاريخ (أيها الضيف العظيم) غابر متجدد، قديمه منوال وحاضره مثال ، والغد بيد الله المتعال . وأنت اليوم تمشى فوق مهد الأعصر الأول، ولحد قواهر الدول ، أرض اتخذها " الاسكندر " عرينا وملأها على أهلها " قيصر " سفينا ، وخلف " ابن العاص " فيها لسانا وجنسا ودينا ، فكان أعظم المستعمرين حقيقة وأكبرهم يقينا وهو الذى لم يعلم عليه أنه بغى أو ظلم أو سفك الدم أو نهى أو أمر إلا بين الرجاء والحذر من عدل " عمر " الذى تنبيك عنه السير . قمت (أيها الضيف العظيم) فى السودان خطيبا فأنصت العصر والتفتت مصر، وأقبل أهلها بعضهم على بعض يتساءلون " كيف خالف الرئيس سنة الأحرار من قادة الأمم وساسة الممالك أمثاله فطارد الشعور وهو يهب والوجدان وهو يشب والحياة وهى تدب فى هذا الشعب ، ومن حرمة العواطف السامية ألا تطارد كأنها وحوش ضارية على صحراء أو بادية كما طاردت السباع بالأمس نقما من طبائعها الجافية .

المصرى (أيها الضيف العظيم) سمح كريم كثير التجاوز فقد ظفرت بما مهد عذرك ونفى الظن عن كرمك وادخر ودك الذى تخطبه الأمم

المستضعفة والشعوب المتلهفة المتشوقة إذا قيل : إنما أراد الرئيس أن يمدح دينا من حقه أن يمدح بكل لسان وفى كل مكان ، فكيف به فى بعض معاهده فى السودان .

وأراد كذلك أن يحذر من الفتنة فى الجيوش وينهى عن إيقاظها ويذكر للمحسن من الحكام ما رأى أو سمع من حسناته ويدعو هذه الأمة التى حركتها المستقبلة فى السكون إلى العمل فى ظل الحق والصبر بإذن الله مضمون ، ومستقبل بمشية الله مأمون وقديما فاز بالصبر الصابرون .

فإن كان ذلك (أيها الضيف العظيم) - وهو مالا نعتقد غيره فمثلك من نصح للأمم وبعث العزائم والهمم وعلم باللسان والقلم .

على أننا نرجو أن ستذكرنا عند قومك الكرام الأحرار بما أنتم جميعا أهله وأن ستعطينا عهدك وتصفينا ودك وتملأ من أجمل الظنون وأحسنها بردك يوم تقل السفينة عظمتك ومجدك وتنقل من أقصى البروج إلى أقصاها سعدك :

على يد الله تجرى إن هى اندفعت وفى حمى الله لافى الماء تحتجب

١) أيها المنتحى (بأسوان) دارا   كالثريا تريد أن تنفضا

٢) اخلع النعل واخفض الطرف واخشع   لا تحاول من آية الدهر غضا

٣) قف بتلك (القصور) فى اليم غرقى   ممسكا بعضها من الذعر بعضا

٤) كعذارى أخفين فى الماء بضا   سابحات به وأبدين بضا

٥) مشرفات على الزوال وكانت   مشرفات على الكواكب نهضا

٦) شاب من حولها الزمان وشابت   وشباب الفنون مازال غضا

٧) رب " نقش " كأنما نفض الصانع   منه اليدين بالأمس نفضا

٨) و " دهان " كلامع الزيت مرت   أعصر بالسراج والزيت وُضا

٩) و " خطوط " كأنها هدب ريم   حسنت صنعة وطولا وعرضا

١٠) و " ضحايا " تكاد تمشى وترعى   لو أصابت من قدرة الله نبضا

١١) و " محاريب " كالبروج بنتها   عزمات من عزمة الجن أمضى

١٢) شيدت بعضها الفراعين زلفى   وبنى البعض أجنب يترضى

١٣) و "مقاصير" أبدلت بفتات المسك   تربا وباليواقيت قضا

١٤) حظها اليوم هدة وقديما   صرفت فى الحظوظ رفعا وخفضا

١٥) سقت العالمين بالسعد والنحس — إلى أن تعاطت النحس محضا

١٦) صنعة تدهش العقول وفن — كان إتقانه على القوم فرضا

١٧) يا قصورا نظرتها وهى تقضى — فسكبت الدموع والحق يقضى

١٨) أنت سطر ومجد مصر كتاب — كيف سام البلى كتابك فضا

١٩) وأنا المحتفى بتاريخ مصر — من يصن مجد قومه صان عرضا

٢٠) رب سر بجانبيك مزال — كان حتى على الفراعين غمضا

٢١) قل لها فى الدعاء لو كان يجدى — ياسماء الجلال لا صرت أرضا

٢٢) حار " فيك " المهندسون عقولا — وتولت عزائم العلم مرضى

٢٣) أين ملك حيالها وفريد — من نظام النعيم أصبح فضا

٢٤) أين " فرعون " فى المواكب تترى — يركض المالكين كالخيل ركضا

٢٥) ساق للفتح فى الممالك عرضا — وجلا للفخار فى السلم عرضا

٢٦) أين "إيزيس" تحتها النيل يجرى — حكمت فيه شاطئين وعرضا

٢٧) أسدل الطرف كاهن ومليك — فى ثراها وأرسل الرأس خفضا

٢٨) يعرض المالكون أسرى عليها — فى قيود الهوان عانين جرضى

٢٩) مالها أصبحت بغير مجيـــر   تشتكى من نوائب الدهر عضـــا

٣٠) هى فى الأسر بين صخر وبحـر   ملكة فى السجون فوق حصوصـــى

٣١) أين " هوروس " بين سيف ونطـع   أبهذا فى شرعهم كان يقضـــى

٣٢) ليت شعرى قضى شهيد غـــرام   أم رماه الوشاة حقدا وبغضـــا

٣٣) رب ضرب من سوط فرعون مضـى   دون فعل الفراق بالنفس مضـــا

٣٤) وهلاك بسيفه وهو قـــان   دون سيف من اللواحظ ينضـــى

٣٥) قتلوه فهل لذاك حديـــث   أين راوى الحديث نثرا وقرضـــا

٣٦) يا امام الشعوب بالأمس واليـوم   ستعطى من الثناء فترضـــى

٣٧) (مصر) بالنازلين من ساح (معن)   وحمى الجود (حاتم) الجود أفنى

٣٨) كن ظهيرا لأهلها ونصيـــرا   وابذل النصح بعد ذلك محضـــا

٣٩) قل لقوم على (الولايات) أيقـاظ   إذا ذاقت البرية غمضـــا

٤٠) شيمة (النيل) أن يفى وعجيـــب   أخرجوه فضيع العهد نقضـــا

٤١) حاشه الماء فهو صيد كريـــم   ليت بالنيل يوم يسقط غيضـــا

٤٢) شيد والمال والعلوم قليـــل   أنقذوه بالمال والعلم بعضـــا

على محمود طه فى قصيدة
من قارة الى قارة

طارق بن زياد فى طريقه إلى الأندلس :

ذاع حديث موانىء الغزو فى بدء هذه الحرب ، ولعل أعظم وأروع هذه الغزوات فى الحروب القديمة بدأت من " طنجة " الميناء الأفريقى الذى خرج منه القائد العربى العظيم " طارق بن زياد " فى أسطول يقل اثنى عشر ألف محارب منذ أكثر من ألف ومائتى عام . وسار به إلى الصخرة الشماء التى نزل بها جيشه الفاتح وسميت باسم ذلك القائد العظيم الذى أتاحت له عبقريته الحربية فى هذه الغزوة نصرا منقطع النظير فى أجمل وأغنى وأقوى بقاع القارة الأوربية وهى الأندلس ....

أشباح جن فوق صدر الماء — تهفو بأجنحة من الظلماء ؟

أم تلك عقبان السماء وثبن من — قنن الجبال على الخضم النائى ؟

لا ، بل سفين لُحن تحت لواء — لمن السفين ترى وأى لواء ؟

ومن الفتى الجبار تحت شراعها — متربصا بالموج والأنواء

يعلى بقبضته حمائل سيفه — ويضم تحت الليل فضل رداء

وينيل ضوء النجم عالى جبهة — من وسم " إفريقية " السمراء

ذهب بوشقة السنى من ذوبه — مسحت محياه يد الصحراء

لون جلت فيه الصحارى سحرها — تحت النجوم الغر والأنداء!

وسماء بحر ما تطامن موجه — من قبل لابن الواحة العذراء!

بحر أساطير الخيال شطوطه — ومسابح الإلهام والإيحاء

ومدائن سحرية شارفنه — بنخيلها وضفافها الخضراء!

ومعابد شم وآلهة على — سفن ذواهب بينهن جوائى

أبطال " يونان " على أمواجه — يطوون كل مفازة وفضاء

يتجاذبون الغار تحت سمائه — يتناشدون ملاحم الشعراء!

مازال يرمى "الروم "وهو سليلهم — ويديل من " قرطاجة " العصماء

حتى طلعت به فكنت حديثه — عجبا وأى عجائب الأنباء

ويسائلون بك البروق لوامعا — والموج فى الإزباد والإرغاء

من علم البدوى نشر شراعها! — وهداه للإبحار والإرساء

أين القفار من البحار وأين من — جن الجبال عرائس الدأماء ؟

يا ابن القباب الحمرويحك!من رمى — بك فوق هذى اللجة الزرقاء ؟

تغزو بعينيك الفضاء وخلفه — أفق من الأحلام والأضواء

جزر منورة الثغور كأنها … قطرات ضوء فى جفاف إناء

والشرق من بُعْدٍ حقيقة عالم … والغرب من قُربٍ خيالةُ رائى

ضحكت بصفحته المنى وتراقصت … أطياف هذى الجنة الخضراء

ووثبت فوق صخورها وتلمست … كفاك قلبا ثائرا الأهواء

فكأنما لك فى ذراها موعد … ضربته أندلسية للقاء

ووقفت والفتيان حولك وانبرت … لك صيحة مرهوبة الأصداء

هذى الجزيرة ان جهلتم أمرها … أنتم بها رهط من الغرباء

البحر خلفى والعدو إزائى … ضاع الطريق إلى السفين ورائى

وتلفتوا فإذا الخضم سحابة … حمراء مطبقة على الأرجاء

قد أحرق الربان كل سفينة … من خلفه إلا شراع رجاء

ألقى عليه الفجر خيط أشعة … بيضاء فوق الصخرة الشماء

وأتى النهار وسار فيه طارق … يبنى لملك الشرق أى بناء

حتى إذا عبرت ليال طوفت … أحلامه بالبحر ذات مساء

يرعى على الأفق المرصع قرية … أعظم بها للغزو من ميناء

مد المساء لها على خلجانها … ظلا فنامت فوق صدر الماء !

أنشـــودة المطـر للسـيـاب

عيناك غابتا نخيل ساعة السحـــر ،

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمـــر

عيناك حين تبسمان تورق الكـــروم

وترقص الأضواء كالأقمار فى نهـــر

يرجه المجذاف وهنا ساعة السحـــر

كأنما تنبض فى غوريهما النجـــوم

وتغرقان فى ضباب من أسى شفيـــف

كالبحر سرح اليدين فوقه المســـاء

دفء الشتاء وارتعاشة الخريـــف

والموت والميلاد ، والظلام والضياء

فتستفيق ملء روحى رعشة البكـــاء

ونشوة وحشية تعانق الســمــاء

كنشوة الطفل إذا خاف من القمـــر

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم

وقطرة فقطرة تذوب فى المطر

وكركر الأطفال فى عرائش الكروم

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر ...

مطر ..

مطر ..

مطر ..

تثاءب المساء ، والغيوم ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الثقال

كأن طفلا بات يهذى قبل أن ينام :

بأن أمه - التى أفاق منذ عام

فلم يجدها ، ثم حين لج فى السؤال

قالوا له : "بعد غد تعود ..." -

لابد أن تعود .

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

فى جانب التل تنام نومة اللحود

تسف من ترابها وتشرب المطر

كأن صيادا حزينا يجمع الشباك

ويلعن المياه والقدر

وينثر الغناء حيث يأفل القمر

مطر ...

مطر ...

أتعلمين أى حزن يبعث المطر ؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر ؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع ؟

بلا انتهاء — كالدم المراق ، كالجياع

كالحب ، كالأطفال ، كالموت — هو المطر

ومقلتاك بى تطيفان مع المطر

وعبر أمواج الخليج تمسح البروق

سواحل العراق بالنجوم والمحـــــار

كأنها تهم بالشـــــــــــروق

فيسحب الليل عليها من دم دثـــــار

أصيح بالخليج : : " ياخليج

يا واهب اللؤلؤ ، والمحار ، والردى "

فيرجع الصدى

كأنه النشيج :

" يا خليج

يا واهب المحاور والردى .."

أكاد أسمع العراق يذخر الرعـــــود

ويخزن البروق فى السهول والجبـــال

حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجـــال

لم تترك الرياح من ثمـــــود

فى الواد من أثـــــــــر

أكاد أسمع النخيل يشرب المطـــــر

وأسمع القرى تئن ، والمهاجرين

يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع ،

عواصف الخليج والرعود ، منشدين :

مطر ..

مطر ..

مطر ..

وفى العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشوانّ والحجر

رحى تدور فى الحقول ، حولها بشر

مطر ..

مطر ..

مطر ..

وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع

ثم اعتللنا - خوف أن نلام - بالمطر

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

وكل دمعة في الجياع والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة توردت على فم الوليد

في عالم الغد الفتي واهب الحياة

ويهطل المطر

ومنذ أن كنا صغارا، كانت السماء

تغيم في الشتاء

ويهطل المطر

وكل عام – حين يعشب الثرى – نجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

مطر ..

مطر ..

مطر ..

في كل قطرة من المطــــــــــر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهــــر

وكل دمعة من الجياع والعــــــراة

وكل قطرة تراق من دم العبيـــــد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديـــد

أو حلمة توردت على فم الوليـــــد

في عالم الغد الفتي ، واهب الحيــاة

مطــــر ..

مطــــر ..

مطــــر ..

سيعشب العراق بالمطـــــــــــــــر

أصيح بالخليج : " ياخليــــــــــج

يا واهب اللؤلؤ والمحار ، والـردى "

فيرجع الصـــدى

كأنه النشيج

" يا خليج

يا واهب المحار والردى "

وينثر الخليج من هباته الكثار "

على الرمال ، رغوه الأجاج والمحار

وما تبقى من عظام بائس غريق

من المهاجرين ظل يشرب الردى

من لجة الخليج والقرار

وفى العراق ألف أفعى تشرب الرحيق

من زهرة يربها الفرات بالندى

وأسمع الصدى

يرن فى الخليج

مطر ..

مطر ..

مطر ..

فـي كـل قطـرة مـن المطـــر

حمـــراء او صفراء مـن اجنـة الزهـر

وكـل دمعـة مـن الجيـاع والعـراة

وكـل قطـرة تـراق مـن دم العبيـد

فهـي ابتســام فـي انتظار مبسم جديد

او حلمـة تورد تعلـى فـم الوليـد

في عالـم الغـد الفتي واهب الحيـاة

ويهطـل المطـر .

ومنذ ان كنـا صغارا ، كانـت السـماء

تغيـم فـي الشـتاء

ويهطـل المطـر .

وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجـوع

ما مـر عـام والعراق ليـس فيـه جـوع

مطـر ..

مطـر ..

مطـر ..

فمن كل قطرة من المطر
حمراء او صفراء من اجنة الزهر
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
او حلمه توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتى ، واهب الحياة
مطر ..
مطر ..
مطر ..
سيعشب العراق بالمطر
اصيح بالخليج : " يا خليج
يا واهب اللؤلؤ ، والمحار ، والردى "
فيرجع الصدى .



« ٣ »

موضوعات نحويَّة

(١) الجملة العربية

توزع بين شكلين : جملة اسمية وتبدا باسم ، وفعلية وركناها فعل وفاعل . ويتميز الاسم عن الفعل بقبول الجر والتنوين والنداء " وال " المعرفة والإضافة ويتفرد الفعل بقبول تاء المخاطب وتاء التأنيث وياء المخاطبة ونون التوكيد بنوعيها الثقيلة والخفيفة .

وقد يأتى الفعل لازما لايتعدى إلى مفعوله إلا بواسطة حرف الجر أو الظرف وما يضاف إليه ، وقد يأتى متعديا إلى مفعوله مباشرة بغير واسطة وعلامة المتعدى أنه ينصب مفعوله المباشر اذا لم ينب عنه فاعله .

ويتعدى الفعل إلى مفعولين : أصلهما المبتدأ والخبر (فى ظن وأخواتها) " ظن ، حسب ، ألفى ، زعم ، وجد) أو يتعدى إلى مفعولين ليس أصلهما كذلك كما فى الأفعال " أعطى ، منح ، كسا ، ألبس" وتتعدى بعض الأفعال إلى ثلاثة مفاعيل كما فى " أعلم " ، أرى ، أنبأ ، حدّث ، خبر ، أخبر ، نبّأ .

وفى الجملة الاسمية يأتى الاسم مبتدأ وينبغى لكى يبتدأ به أن يكون معرفة وهذا هو الطبيعى ، وقد أجاز النحاة أن يُبتدأ بالنكرة فى حالات كثيرة أهمها فى استعمالنا :

١ - أن توصف النكرة . ٢ - تضاف .
٣ - أن تكون جوابا للاستفهام . ٤ - أن تسبقها واو الحال .
٥ - أن تأتى بعد" كم"الخبرية .

---

(١) تراجع مصادر هذه المادة فى الدراسات النحوية للدكتور مصطفى السنجرجى ، والدكتور محمد عيد . والمصادر القديمة كقطر الندى وشرح ابن عقيل .

وفى الجملة الاسمية يأتى الخبر اسما مفردا ويرفع بحركة الرفع أو حرف كما سنرى فى علامات الإعراب ، وقد يتعدد الخبر بالعطف ، ويأتى الخبر أيضا جملة اسمية أو فعلية ، كما يأتى أحيانا شبه جملة أى ظرفا أو جارا و مجرورا .

وفى حالة الإضافة وهى خاصة بالاسماء يرى النحاة ضرورة تجريد المضاف من :

١ - التنوين : وفى الممنوع من الصرف تنتفى هذه المشكلة .
٢ - نون المثنى وجمع المذكر السالم .
٣ - أداة التعريف (ال) وإن كان بعض النحاة قد أجاز إثباتها فى حالتى المثنى وجمع المذكر السالم .

(٢) بناء الاسم

الأسماء المبنية هى التى لايتغير شكل آخرها بتغير موقعها الإعرابى ومنها :

١ - الضمائر .
٢ - أسماء الاشارة باستثناء " هذان " ، " هاتان " .
٣ - الأسماء الموصولة باستثناء " اللذان " ، " اللتان " .
٤ - أسماء الاستفهام ويستثنى منها " أى " الاستفهامية فهى معربة لملازمتها للإضافة .

٥ ـ اسماء الافعال مثل آمين ، هيا ، صه ...

٦ ـ بعض الظروف مثل إذ ، حيث .

٧ ـ الأعلام المختومة بمقطع " ويه " .

والبناء فى هذه الاسماء أصلى ، وقد يأتى عارضا فى أسماء أخرى منها :

١ ـ اسم لا النافية للجنس إذا كان مفردا (لا طالب غائب) .

٢ ـ المنادى إذا كان علما مفردا (يا إبراهيم) أو نكرة مقصودة .

٣ ـ بعض الظروف نحو : قبل ـ بعد .. فوق .. تحت وذلك حين يحذف المضاف إليه وينوى معناه (قبل ذلك) .

٤ ـ المركبات المبنية مثل :

ا ـ العدد المركب من (أحد عشر) ويستثنى منها اثنا عشر واثنتا عشرة فهما معربان إعراب المثنى .

ب ـ الظروف المركبة نحو : صباح مساء .. بين بين .

(٣) إعراب الاسم

١ ـ فى حالة التثنية : يعرب الاسم بالألف رفعا نيابة عن الضمة ، والياء نيابة عن الضمة والكسرة على أن يفتح ما قبلها ويكسر ما بعدها .

ومما يلحق بالمثنى فى هذا الإعراب لفظ اثنان ، اثنتان ، سواء فى حالة تركيبها مع عشرة أم لا ، وكذلك مع " كلا " و " كلتا "

فى حالة الإضافة للضمير ، أما إذا أضيفا إلى اسم ظاهر فإن الألف تلزم عندئذ فى حالات الرفع والنصب والجر وتعرب إعراب الاسم المقصور .

٢ - فى حالة الجمع السالم للمذكر ترفع الكلمة بالواو وتنصب وتجر بالياء على أن يكسر ما قبلها ويفتح ما بعدها .

٣ - فى حالة الجمع السالم للمؤنث يرفع بالضمة وينصب ويجر بالكسرة .

(٤) إعراب المضارع

إذا كان معتل الآخر يجزم بحذف حرف العلة ، وفى حالتى النصب والرفع يعرب بالعلامة الأصلية مقدرة أو ظاهرة .. وإذا كان آخره ألفا قدرت عليها الضمة فى حالة الرفع والفتحة فى حالة النصب ، وإذا كان آخره واو او ياء قدرت على آخره علامة الرفع وظهرت علامة النصب .

(٥) إن واخواتها

إن - أن - لكن - ليت - لعل - كأن .

وهى تدخل على الاسم والخبر وينبغى مراعاة ترتيبها فى المقدمة ، فلا يصح أن يتقدم الخبر على الاسم إلا إذا كان ظرفا أو جارا ومجرورا . وقد تزاد بعد " إن " واخواتها " ما " الحرفية فتكفها عن العمل وتجعلها صالحة للدخول على الجملة الفعلية ولهذا تسمى " ما " الكافة ، وهى تبطل عمل إن وأخواتها ماعدا " ليت " إذ يجوز فيها أن تظل عاملة مع

اتصالهـا بما الكافة وذلك لعدم زوال اختصاصها بالدخول علـى الجملـة الاسـمية .

وقد تخفف " إن " ، أن ، كأن ، لكن " وعندئذ يجوز معها الإعمال والإهمال كما فى (ان) حيـث يكثر إهمالها وعندئذ يجب ذكر لام الابتـداء لتفـرق بينها وبين " إن " النافية ولهذا تسمى باللام الفارقـة .

(٦) ظـن وأخواتهـا

تدخل على المبتدأ والخبر بعد استيفاء فاعلها فتنصب مفعولين ويسـمى المبتدأ مفعولا أول ، ويسمى الخبر مفعولاً ثانيا . وأفعال اليقين منها هى : علم رأى ، وجد ، ألفى ، درى ، وأفعال الرجحان منها هى : ظن . حسـب . خـال . زعـم . جعل . وأفعال الصيرورة منها هى : صيّر ، جعل ، ترك ، اتخـذ ، وهـب .

(٧) الإعراب والبناء فى الافعال

الفعل الماضى مبنى دائما ، ومثلـه فعـل الأمـر . .
أما المضـارع فياتى تارة مبنيـا وأخـرى معربـا . .

١ ـ الماضـى :

أ ـ يبنى على الفتح إذا لم يتصل به شئ (كتب) أو اتصلت بـه تاء التانيث الساكنة " كتبـت " . أو اتصلت به ألف الاثنـين كتبا أو " نا " الدالة على المفعول به " قابلنا " .

ب - يبنى على الضم إذا اتصلت به واو الجماعة "كتبوا" .

جـ - يبنى على السكون إذا اتصلت به تاء الفاعل " كتبت " .

أو " نا " الدالة على الفاعلية " كتبنا " .

أو " نون " النسوة كتبنَّ .

٢ - الأمـر :

يبنى على السكون إذا كان صحيح الآخر " اكتب " .

ويبنى على حذف حرف العلة إذا كان معتل الآخر " ادْعُ "

ويبنى على حذف النون إذا اتصلت به ألف الاثنين " اكتبا "

أو واو الجماعة " اكتبوا "

أو ياء المخاطبة " اكتبى "

٣ - المضارع :

يبنى فى حالتين فقط :

- يبنى على الفتح إذا اتصلت به نون التوكيد اتصالا مباشرا خفيفة كانت أو ثقيلة (لأكتبن) لتكتبن ما اقول .

كما فى قوله تعالى " لئن لم يفعل ما آمره ليسجنن وليكونن من الصاغرين " .

فإذا اتصلت به اتصالا غير مباشر فإن الفعل لايكون مبنيا ففى قولنا " ليقولن " فصلت واو الجماعة بين نون التوكيد والفعل كقولنا " يقولن " فالأصل فيها يقولون ثم حذفت نون الرفع لتوالى الأمثال فالتقى ساكنان فحذفت الواو لالتقاء الساكنين فصار يقولن .

ب ـ يبنى على السكون إذا اتصلت به نون النسوة " يكتبن " .

فإذا لم تتصل بالمضارع إحدى النونين أُعرب بالرفع فى حالة تجرده من الناصب والجازم ، وينصب إذا سبقته أداة نصب " أن ـ لن كى " لام التعليل ، حتى ، فاء السببية " ويجزم إذا سبقته اداة " لام الطلب ، لا الناهية ، لم " .

(٨) علامات الإعراب الفرعية

علامات الإعراب الأصلية أربعة : الضمة للرفع ، الفتحة للنصب ، الكسرة للجر ، السكون للجزم .

وعلامات الإعراب الفرعية التى تنوب عنها هى :

ا ـ عن الضمة : الواو وتنوب عن الضمة فى الأسماء الخمسة ، جمع المذكر السالم ، الألف وتنوب عن الضمة فى المثنى .

ب ـ عن الفتحة : الف فى الأسماء الخمسة .
اليـاء فى المثنى وجمع المذكر السالم .
الكسرة فى جمع المؤنث السالم .
حذف النون فى الأفعال الخمسة .

جـ ـ عن الكسرة : اليـاء فى الأسماء الخمسة .
اليـاء فى المثنى وجمع المذكور السالم .
الفتحة فى الممنوع من الصرف .

د - عن السكون : حذف النون فى الأفعال الخمسة .
حذف حرف العلة فى المضارع المعتل الآخر .

(٩) الإعراب التقديرى

قد تاتى حركة الإعراب أحيانا غير ظاهرة فتكون مقدرة على آخر الكلمة المعربة كما نرى فى كلمة " هدى " أو كلمة " هادى " وغيرهما من مواضع نحتاج فيها إلى الإعراب التقديرى وأهمها :

١ - الاسم المقصور : وهو الاسم المعرب الذى آخره الف لازمة مفتوح ما قبلها (هدى ، بشرى ، عظمى ...) وعلى آخره تقدر جميع الحركات الإعرابية .

٢ - الاسم المنقوص : وهو الاسم المعرب الذى آخره ياء لازمة قبلها كسرة (القاضى ، الداعى ، الهادى) وعلى آخره تقدر علامتا الرفع والجر ، وتظهر علامة النصب .

وفى إعراب المقصور نقول إن الحركة منع من ظهورها التعذر لأن ظهور الحركة على الألف متعذر ، أما فى إعراب المنقوص فنقول إن الحركة منع من ظهورها الثقل لأن ظهور الضمة أو الكسرة ليس متعذرا وإنما هو ثقيل .

وتحذف ياء المنقوص عند تنوينه فى حالتى الرفع والجر وعندئذ تقدر الحركة الإعرابية على الياء المحذوفة .

٣ ـ الفعل المضارع المعتل الآخر إذا كانت آخره ألفا مثل " يسعى " ... يخشى .. وتعذر على آخره علامتا الرفع والنصب ، وما كان آخره واوا مثل " يدعو " ، " ينجو " ، أو ياء يرمى " يمشى " وتقدر على آخره علامات الرفع فحسب .

٤ ـ المضاف لياء المتكلم " كتابى " ويمنع ظهور الحركة فيها حركة المناسبة .

٥ ـ المجرور بحرف الجر الزائد ((ما جاءنا من بشير) حيث تقدر الحركة على آخره ويمنع من ظهورها حركة حرف الجر الزائد .

٦ ـ المجرور بحرف شبيه بالزائد " رب طالب مهمل نجح " وتقدر على آخره الحركة ويمنع من ظهورها حركة حرف الجر الشبيه بالزائد .

٧ ـ الألفاظ المحكية كالعلم المنقول من جملة " مثل " جاد الرب " وتقدر الحركة على آخره ويمنع من ظهورها حركة الحكاية .

(١٠) بناء الفعل للفاعل او المفعول

الفعل المبنى للفاعل يسمى معلوما ويذكر فاعله ويرفع ، وإذا بنى للمفعول يسمى مجهولا ويحذف فاعله وينوب عنه غيره وفى هذه الحالة تتغير صورة الفعل عن أصلها :

١ ـ إذا كان ماضيا ضم أوله وكسر ما قبل اخره (كتب) .

٢ ـ إذا كان ماضيا مبدوءا بتاء زائدة ضم أوله وثانيه (تعلم) .

٣ ـ إذا كان ماضيا مبدوءا بهمزة وصل ضم الثالث مع الأول (استخرج)

٤ ـ إذا كانت فيه ألف قلبت ياء وكسر أوله (قال ـ اختار) .

٥ ـ إذا كان مضارعا ضم أوله وفتح ما قبل آخره (يضرب) .

٦ ـ إذا كان ما قبل آخر المضارع مدا (يقول) قلبت ألفا .

(١١) الأسماء الخمسة

أبو ـ أخو ـ حمو ـ فو ـ ذو

ترفع بالواو وتنصب بالألف وتجر بالياء نيابة عن الحركات الإعرابية الموازية لها .

وشروط إعرابها بهذا الشكل أى بالحروف :

١ ـ أن تكون مفردة فاذا كانت مثناة أعربت إعراب المثنى (أخوان) . بالألف رفعا .. وبالياء نصبا وجرا ..

٢ ـ أن تكون مضافة فإذا لم تضف أعربت بالحركات الظاهرة (أب) .

٣ ـ أن تكون مضافة لغير ياء المتكلم ، فإذا أضيفت لياء المتكلم أعربت بالحركات المقدرة .

٤ ـ فى كلمة فم يشترط ألا تبقى فيها الميم فإذا وجدت الميم أعربت بالحركات الظاهرة .

٥ ـ يشترط أن تكون " ذو " بمعنى صاحب وليست بمعنى الذى .

(١٢) كان وأخواتها

١ – عددها :

كان ، ظل ، أصبح ، أضحى ، أمسى ، بات ، صار ، ليس ، مازال ، ما برح ، ما فتئ ، ما انفك ، مادام .

٢ – وظيفتها :

ترفع المبتدأ اسما لها وتنصب الخبر خبرا لها ، وهى بالنسبه لهذا العمل ثلاثة اقسام :

ا – الأفعال الثمانية الأولى تعمل هذا العمل من غير شرط .

ب – الافعال : زال ، برح ، فتئ ، انفك ، يشترط أن يتقدم عليها نفى أو شبه نفى (وشبه النفى هو النهى والدعاء) .

٣ – ترتيبها :

الأصل فى هذه الجملة أن تذكر " كان " أو إحدى أخواتها ويذكر بعدها الاسم ثم يذكر الخبر ، وقد يحدث اختلاف فى هذا الترتيب فيقدم الخبر على الاسم تارة وقد يتقدم على الفعل الناسخ تارة أخرى ويظهر تقدم الخبر فى ثلاث صور :

ا – أن يتقدم الخبر على الاسم فيكون متوسطا بين الناسخ واسمه وذلك جائز باتفاق النحويين (وكان حقا علينا نصر المؤمنين) ..

ب - ان يتقدم الخبر على الفعل الناسخ وذلك واجب إذا كان الخبر من الأسماء التى لها الصدارة (أين كان أخوك) ، كم كان عدد دورسك ؟، إذ يجب تقديم اسم الاستفهام لأن له الصدارة .

جـ - أن يتقدم معمول الخبر فيقع بين الناسخ واسمه ، وذلك غير جائز إلا إذا كان ظرفا أو جارا ومجرورا (كان عندك محمد آكلا و (كان فى بيت محمد آكلا) .

٤ - بين التمام والنقصان :

قد يكتفى بعض هذه الأفعال بمرفوعه ويستغنى به عن الخبر فتسمى أفعالا تامة ، ومرفوعها هو فاعلها كما هى القاعدة فى الأفعال عموما ، وذلك كما فى الآية الكريمة (فإن كان ذو عسرة فنظرة إلى ميسرة) فكان هنا بمعنى حضر أو جاء .

وتستعمل كان وأخواتها أفعالا تامة إلا ثلاثة أفعال هى : ليس ، مازال ، ما فتئ . فهى تستعمل دائما ناقصة ، وما عداها يستعمل تاما أحيانا نحو (ما شاء الله كان) أى حصل وحدث، وأصبح وأمسى كما فى قوله تعالى (فسبحان الله حين تمسون وحين تصبحون) وفى قوله تعالى (ما دامت السماوات والأرض) أى ما بقيت . وقوله تعالى (ألا إلى الله تصير الأمور) أى ترجع .

٥ - حذف نـون " يكـون " :

تحذف " نون " من مضارع كان وهو حذف جائز إذا تحققـت له ستة شروط تلحقها كلمة " يكون " :

١ - أن يكون مضارعـا .

٢ - مجزومـا .

٣ - جزمـه بالسـكون .

٤ - غير متصل بضمير نصب .

٥ - ما بعده متحـرك .

٦ - يكون الحذف عند وصل الكلام لا عند الوقف .

فإذا تحققت هذه الشروط الستة جاز حذف النون تخفيفا كمـا فى قوله تعالى (وإن تك حسنه يضاعفها) وجاز ثبوتها على الأصـل كما فى قوله تعالى (يا بنى اركب معنا ولا تكن مع الكافرين) . وإذا فقد شرط من هذه الشروط لا يجوز حذف هذه النون فلا يصح حذفها :

- كان أخوك مجتهدا - لأن الفعل غير مضـارع .
- لن يكون الجو معتدلا - لأن الفعل غيـر مجـزوم .
- وأوفوا الكيل ولا تكونوا من المخسرين . لأن المضارع مجـزوم بغير السكون .
- إن يكنه فلن تسلط عليه (حديث) لأن الفعل متصل بضميـر للنصـب .

- لم يكن الذين كفروا من أهل الكتاب . لأن ما بعد الفعل ساكن .

- إذا وعدت فلا تك مخلفا وعدك . يجوز فيها حذف النون، فان بدا لك ان تقف على " تك " يجب أن تقول" فلا تكن" لأن النون يجب أن تذكر عند الوقف ولا يجوز حذفها إلا فى وصل الكلام .

(١٣) الحروف المشبهات بليس

(ما - لا - لات - ان)

١ - " ما هذا بشرا " إن هذا الا ملك كريم .

٢ - تعز فلا شئ على الأرض باقيا	ولا وزر مما قضى الله واقيا
٣ - ندم البغاة ولات ساعة مندم	والبغى مرتع مبتغيه وخيم
٤ - إن المرء ميتا بانقضاء حياته	ولكن بأن يبغى عليه فيخذلا

(١) ما : النافية وهى تعمل هذا العمل على لغة الحجاز ولذا تسمى " ما " الحجازية ويشترط لعملها أربعة شروط :

١ - ألا تزاد بعدها إن (ما إن أنتم رجال) .

٢ - ألا ينتقض نفى خبرها بإلا ولهذا يبطل عملها (وما محمد إلا رسول) .

٣ ـ ألا يتقدم خبرها على اسمها (وما خذل قومى فأخضع للعدا) ٠

٤ ـ ألا يتقدم معمول خبرها على اسمها إلا إذا كان ظرفاً أو جارا ومجرورا ٠ فهى تعمل فى قوله (ما عندك من آكلا) ولا تعمل فى قولك (ما طعامك محمد آكلا) ٠

(٢) " لا " النافية وتعمل عمل ليس بشرط :

١ ـ أن يكون اسمها وخبرها نكرتين ٠

٢ ـ عدم تقديم معمول خبرها على اسمها ٠

٣ ـ تقديم اسمها على خبرها ٠

٤ ـ عدم تقديم معمول خبرها على اسمها ، إلا إذا كان ظرفا أو جارا ومجرورا ٠

فإذا تحققت هذه الشروط فإنها تعمل نحو (لا عامل خيرا من العامل المصرى) ٠

(١٤) كاد وأخواتها

١ ـ أفعال المقاربة : وهى تدل على قرب حدوث الخبر وهى ثلاثة أفعال :

كاد ـ كرب ـ أوشك

٢ ـ أفعال الرجاء : وتدل على رجاء حدوث الخبر وهى ثلاثة أيضا :

عسى ـ حرى ـ اخلولق

٣ - افعال الشروع وهى تدل على الشروع فى الخبر وهى كثيرة منها :
أنشأ - طفق - جعل - أخذ - علق .

وهذه الأنماط من الافعال افردها النحويون عن كان وأخواتها لأن خبرها يجب أن يتحقق فيه شروط خاصة إذ يشترط أن يكون جملة فعلية ، فعلها مضارع ، يرفع ضميرا يعود على اسمها ، وهذا المضارع يكون مسبوقا بأن المصدرية أو مجردا منها .

ويقترن خبر هذه الأفعال بـ " أن " المصدرية فى :

١ - يجوز الاقتران بها والتجرد منها والغالب الاقتران بها فى الفعلين عسى - أوشك (عسى ربكم أن يرحمكم) .

٢ - يجوز الاقتران والتجرد والغالب التجرد فى الفعلين كاد وكرب (يكاد زيتها يضىء) .

٣ - يجب اقتران الخبر بأن فى الفعلين " حرى " ، " اخلولق " .
(حرى خالد أن ينجح) ، (اخلولقت السماء أن تمطر " .

٤ - يجب تجرد خبره من " أن " ويتمثل فى أفعال الشروع :
(وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة) .

- - - -

الجمود والتصرف فى هذه الافعال :

هذه الأفعال كلها جامدة ملازمة لصيغة الماضى ماعدا الفعلين (كاد ـ أوشك) فقد استعمل مضارع كل منهما (يكاد زيتها يضىء) .

التمام والنقصان فيها :

تستعمل ناقصة ماعدا ثلاثة أفعال يجوز أن تستعمل تامة أو ناقصة هى " عسى ـ اخلولق ـ وشك) إذ تستعمل تامة حيث تستغنى بأن والفعل عن خبرها وعندئذ يكون المصدر المؤول من أن والفعل فاعلا لها أغنى عن الخبر (وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم ، وعسى ان تحبوا شيئا وهو شر لكم) .

ويتفرع على قاعدة التمام والنقصان فى هذه الأفعال ثلاث حالات :

١ ـ أن يكون الفعل ناقصا حيث يذكر فعل من هذه الأفعال الثلاثة ويذكر بعده الاسم ثم يذكر أن والفعل (عسى محمد أن ينجح) .

٢ ـ أن يكون الفعل تاما حيث يذكر فعل من هذه الأفعال الثلاثة ويذكر بعده أن والفعل ولا يذكر الاسم بعد ذلك (وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم) .

٣ - يجوز فيها ان يكون الفعل تاما كما يجوز ان يكون ناقصا وذلك في صورتين :

ا - أن يذكر فعل من هذه الافعال الثلاثة وبعده أن والفعل ثم يذكر اسم ظاهر (عسى محمد أن ينجح) فيجوز آنئذ أن تكون عسى تامة (وأن الفعل) في تأويل مصدر فاعل عسى أغنى عن الخبر والفعل ينجح مسند إلى محمد ، كما يجوز أن تكون عسى ناقصة وأنّ والفعل في موضع نصب خبر لها متقدمَ على الاسم ومحمد اسمها متأخر عن الخبر .

ب - ان يقدم اسم على فعل من هذه الأفعال الثلاثه ويذكر بعد هذا الفعل أن والمضارع نحو (محمد عسى أن ينجح) فيجوز آنئذ أن تكون عسى تامة ، وأن والفعل في تأويل مصدر فاعل (عسى) اغنى عن الخبر ويجوز أن تكون ناقصة واسمها ضمير مستتر يعود على محمد وان والفعل في موضع نصب خبر " عسى " وجملة عسى في كلا الوجهين خبر " محمد " .

-----

(١٥) تعدى الفعل ولزومه

الفعل المتعدى هو الذى يصل إلى مفعوله بغير حرف جر
(قرأت الكتاب) .

والفعل اللازم هو مالا يصل إلى مفعوله إلا بحرف جر : مرت بزيد ..
أو لا يكون له مفعول على الإطلاق (قام زيد) .

وعلامة الفعل المتعدى أن تتصل به هاء تعود على غير المصدر
وهى هاء المفعول به (الباب أغلقته) ، ويخرج من هذا القياس
هاء المصدر لأنها تتصل بالمتعدى واللازم على السواء فتقول مع
المتعدى (الضرب ضربته زيدا) ومع اللازم (القيام قمته) .

عمل الفعل المتعدى :

ينصب مفعوله إن لم ينب عن فاعله (قرأت الكتاب ، قرئ الكتاب)
وأجاز بعض النحاة رفع المفعول ونصب الفاعل إذا أمن اللبس
كما فى قولهم " خرق الثوب المسمار) وهو قال لا يقاس عليه .

أقسام المتعدى :

١ ـ ما يتعدى إلى مفعولين :

ا ـ أصلهما المبتدأ والخبر كظن وأخواتها .

ب ـ ما ليس كذلك كأعطى وكسا .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٢ _ ما يتعدى إلى ثلاثه مفاعيل كاعلم وارى .

٣ _ ما يتعدى إلى مفعول واحد وهو كثير .

إذا تعدى الفعل إلى مفعولين الثانى منهما ليس خبرا فى الأصل فالأصل تقديم ما هو فاعل فى المعنى فتقول (أعطيت زيدا درهما) لأن زيدا فاعل فى المعنى من حيث كونه آخذا للدرهم .

وقد يجب تقديم ما ليس فاعلا فى المعنى إذا كان لذلك ضرورة ... كالخوف من عودة الضمير على متاخر لفظا ورتبة فلا تقول أعطيتنى صاحبه الدرهم ، والصحيح أن تقول " أعطيت الدرهم صاحبه " .

اللازم : ما لا يتصل به هاء ضمير غير المصدر ، ومنه الأفعال :

١ _ الدالة على سجية أو طبيعة نحو " شرُف ، كرم ، ظرف ، نهم ..)

٢ _ كل فعل على وزن " افعلل " نحو : اقشعر ، اطمأنّ أو على وزن افعنلل نحو احرنجم ، اقعنسس .

٣ _ ما دل على نظافة كطهر ونظف ، أو على دنس كدنس الثوب ووسخ .

٤ _ ما دل على عرض نحو " مرض زيد " .

٥ _ أو كان مطاوعا لما تعدى إلى مفعول واحد نحو : مددت الحديد فامتد، ولا ينطبق هذا على المتعدى إلى اثنين فإنه لا يكون لازما بل يكون متعديا إلى مفعول واحد فتقول : علمته النحو فتعلمه .

ويصل الفعل اللازم إلى مفعوله بحرف الجر ، وقد يحذف حرف الجر فيصل إلى مفعوله بنفسه نحو : مررت زيدا ، أو قول الشاعر " تمرون الديار " أى تمرون بالديار .

واجاز بعضهم الحذف قياسا بشرط تعين الحرف فنقول بريت القلم السكين ونقصد " بريت القلم بالسكين " فإذا لم يتعين الحرف لم يجز الحذف كما فى قولنا " رغب فى " ورغب عن " لأنه لا يدرى أى الحرفين حذف .

ومع أنّ ، أنْ يجوز حذف حرف الجر معهما بشرط أمن اللبس كقولك : عجبت من أن يعطوا الدية ، أو عجبت من أنك قائم فيجوز حذف من ، فنقول عجبت أنك قائم .

وفى حالة اللبس يجب إثبات الحرف فنقول " رغبت فى أنك قائم " فلا تحذف " فى " حتى لا يحصل اللبس مع " عن " .

واختلف النحاة حول الموقع الإعرابى لـ " ان " ، " ان " فأجاز بعضهم اعتبارها فى محل جر على تقدير حذف الحرف . وذهب البعض إلى انها فى محل نصب على تقدير المفعولية وإهمال عمل الحرف فيها .

---

(١٥) مالا ينصرف

علامة الاسم المنصرف :

١ - أن يجر بالكسرة مع الألف واللام وبدونهما .

٢ - وأن يدخله الصرف وهو التنوين لغير مقابلة أو عوض (أذرعاتٍ . جوار . غواش) .

الممنوع من الصرف : يجر بالفتحة إذا لم يضف أو لم تدخل عليه ال المعرفة .

علل المنع من الصرف :

١ - ألف التانيث المقصورة أو الممدوة . قصوى . حمراء .

٢ - الجمع المتناهى : مساجد . مصابيح .

٣ - الصفه وزيادة الألف والنون بشرط ألا يكون المونث فى ذلك مختوما بتاء التانيث : سكران . عطشان . غضبان :

(لا تقول سكرانة بل سكرى ، غضبى ، عطشى) .

(سيفانة (طويلة) سيفان - تصرف) .

وزن أفعل فعلاء (صفه أصلية) .

إن لم تقبل التاء أحمر .

إذا قبلت التاء صرفت : أرمل (أرملة) مررت برجل أرملٍ .

الصفه العارضه تصرف : أربع ، أدهم . أجدل للصقر . أخيل لطائر .

أفعى للحية (معنى الخبث) . يصح فيها المنع لوزن الفعل والصفه المتخيلة ، والكثير فيها الصرف إذ لا وصفية فيها محققة .

العدل والصفه : فى الأسماء المبنية على فعال ومفعل :

ثلاث ومثنى ، ثلاث معدولة عن ثلاثة ثلاثة .

أُخر : مررت بنسوة أخر وهو معدول عن الآخر .

الجمع المتناهى : وهو كل جمع بعد ألف تكسيره حرفان أو ثلاثة أوسطها ساكن نحو مساجد ومصابيح .

الجمع المعتل الآخر بنون : سارى : سوار ، جوار ، غواش .

(يعامل معاملة المنقوص : حذف الياء فى حالتى الرفع والجر) .

العلمية والتركيب : معد يكرب ، بعلبك ، (سيبويه) مبنى إعرابه على الجزء الثانى إعراب مالا ينصرف .

المركب تركيبه إضافة يعرب (عبد شمس ، أبو قحافة .

إذا كان علما فيه ألف ونون زائد ثان :

غطفان . أصفهان .

العلمية والتأنيث : لمذكر : طلحة ، معاوية ، حمزة .

لمؤنث : فاطمة .

المؤنث بالتعليق :

إذا زاد على ثلاثة : زينب ، سعاد .

إذا كان ثلاثة محرك الوسط : سقر .

إذا كان ثلاثيا ساكن الوسط يصرف والمنع أولى : هند .

العجمة والتعريف : أن يكون علما فى اللسان الأعجمى ويزيد على ثلاثة أحرف : إبراهيم . إسماعيل .

إذا كان ثلاثة أحرف ساكنة الوسط يصرف (نوح . هود) .

العلم على وزن الفعل : أحمد . يزيد .

العلميه والعدل فى ثلاثه مواضع :

١ ـ ما كان على وزن فعل من ألفاظ التوكيد : جاء النساء
جُمَع (أصلها جمعاوات فعدل عنها إلى جمع .

٢ ـ العلم المعدل إلى فعل كعمر وزفر وثعل (الأصل عامر
وزافر ، وثاعل) .

٣ ـ سَحَر إذا أُريد من يوم بعينه (جئتك يوم الجمعة سحر)
فهو معدول عن السحر لأنه معرّفة والأصل فى التعريف
أن يكون بأل فعدل به عن ذلك وصار تعريفه مشبها لتعريف
العلمية من جهة أنه لم يلفظ معه بمعرف .

علم المؤنث على وزن فعال كحذام ، ورقاش .

جواز صرف الممنوع من الصرف :

فى الضرورة : تبصر خليل هل ترى من ظعائن
فى التناسب : سلاسلا وأغلالا وسعيرا

ـ ـ ـ ـ ـ

(١٦) العدد

من ثلاثة إلى عشرة : يضاف إلى جمع ويخالف المعدود تذكيرا
وتأنيثا .

مائه وألف : يضاف إلى مفرد مجرور .

العدد المركب : أحد عشر ـ تسعة عشر

أحد عشر ، إحدى عشرة ، اثنا عشر ، اثنتا عشرة .

ثلاثة الى تسعة حكمها بعد التركيب كحكمها قبله .

العدد عشرة وهو الجزء الأخير فى التركيب تسقط منه التاء على التذكير وتثبت مع التأنيث على عكس ثلاثة على تسعة (ثلاثة عشر رجلا ، ثلاث عشرة امراة) .

الأعداد المركبة كلها مبنية صدرها وعجزها وتبنى على الفتح :
أحد عشر ، ثلاث عشرة بفتح الجزءين .

باستثناء اثنى عشر اثنتى عشرة فإن صدرها يعرب إعراب المثنى ويبنى الجزء الثانى على الفتح .

العدد المفرد من عشرين إلى تسعين يكون بلفظ واحد للمذكر والمؤنث وتمييزه يكون مفردا منصوبا (عشرون رجلا ـ امراة) ..
ويذكر قبله النيف فيقال : واحد وعشرون .. وثلاث وعشرون مع معاملة ٣ ـ ٩ على عكس المعدود .

ومع المؤنث : احدى وعشرون ، اثنتان وعشرون ، ثلاث وعشرون) .
(اسماء العدد توزع الى : مضافة ، مركبة ، مفردة ، معطوفة) .

صياغة اسم فاعل من الأعداد : ثان ، ثالث ...
بلا تاء فى التذكير ، وبتاء فى التأنيث .
رأيت الثانى ، الثانية ، الثالثة ....

الإضافة : يجب اضافة فاعل لما بعده : ثانى اثنين ٠ ثالث ثلاثة ٠ وفى التأنيث : ثانية اثنتين ٠ ثالثه ثلاث ٠ عاشره عشر ٠

حادى مقلوب واحد : وحادية مقلوب واحدة ٠

ولا تستعمل حادية إلا مع عشرة ، وحادى مع عشر ، كما يستعملون مع عشرين وأخواتها (حادى وتسعون ، حادية وتسعون) ٠

ــــــ

(١٧) فائدة المعاجم فى ضبط بنية الكلمة

بالإضافة إلى معرفة معانى المفردات تفيد المعاجم فى ضبط حروفها :

(أ) ففى ضبط ماضى الثلاثى ومضارعه تقاس الأفعال على أمثلة :

باب (نصر) كما فى رقد يرقد

باب (ضرب) كما فى عرف يعرف

باب (فتح) كما فى شرح يشرح

باب (فرح) كما فى شرب يشرب

باب (حسب) كما فى نعم ينعم

فإذا ذكر أن الفعل من باب نصر فمعنى ذلك أن مضارعه مضموم العين (ينصر) وإذا ذكر أن الفعل من باب (ضرب) كان مضارعه مكسور العين (يضرب) وأحيانا نستفيد من ضبط الأسماء تشبيها بأسماء أخرى مشهورة مألوفة

الوزن لتضبط على نسقها كالنمر على وزن كتف ، وصراح بوزن غراب . وأحيانا تنص على نوع الحركة فى الحرف الذى يراد ضبطه من الضم أو الفتح أو الكسر فيقال مثلا : سمح يسمح بالفتح فيهما ، وهتف من باب ضرب ويهتف بالكسر .

أما عن طريقة الكشف فى المعاجم فيتم على النحو التالى :

١ - فى مختار الصحاح والمصباح المنير وأساس البلاغة والمعجم الوسيط :

ترد الكلمة إلى مفردها إذا كانت جمعا ، وإلى الماضى إذا كانت مضارعا او أمرا أو مصدرا او أى نوع من المشتقات (اسم فاعل - اسم مفعول - صيغة مبالغة) ..

٢ - تجرد الكلمة من حروف الزيادة إذا كانت مزيدة .

٣ - ينظر إلى أول حرف من الكلمة ليعرف ماضيها ثم يليه الحرف الثانى ثم الثالث .

واذا كان الحرف الثانى أو الثالث من الكلمة ألفا فلابد ان يعرف أصل هذه الألف بالرجوع إلى المضارع أو المصدر إذا لم يظهر اصل الالف فى المضارع (راح - دعا - رمى) .

وفى القاموس المحيط نتبع نفس الخطوات السابقة ثم ينظر إلى الحرف الأخير من الحروف الأصليه ليعرف الباب ، وعلى الحرف الأول ليعرف الفصل ثم إلى الحرف الثانى ، درأ : باب الهمزة ، فصل الدال ثم الراء .

الإضافة : يجب اضافة فاعل لما بعده : ثانى اثنين . ثالث ثلاثة . وفى التأنيث : ثانية اثنتين . ثالثه ثلاث . عاشره عشر .

حادى مقلوب واحد : وحادية مقلوب واحدة .

ولا تستعمل حادية إلا مع عشرة ، وحادى مع عشر ، كما يستعملون مع عشرين وأخواتها (حادى وتسعون ، حادية وتسعون) .

-----

(١٧) فائدة المعاجم فى ضبط بنية الكلمة

بالإضافة إلى معرفة معانى المفردات تفيد المعاجم فى ضبط حروفها :

(١) ففى ضبط ماضى الثلاثى ومضارعه تقاس الأفعال على أمثلة :

باب (نصر) كما فى رقد يرقد
باب (ضرب) كما فى عرف يعرف
باب (فتح) كما فى شرح يشرح
باب (فرح) كما فى شرب يشرب
باب (حسب) كما فى نعم ينعم

فإذا ذكر ان الفعل من باب نصر فمعنى ذلك أن مضارعه مضموم العين (ينصر) وإذا ذكر أن الفعل من باب (ضرب) كان مضارعه مكسور العين (يضرب) وأحيانا نستفيد من ضبط الأسماء تشبيهها بأسماء أخرى مشهورة مألوفة

الوزن لتضبط على نسقها كالنمر على وزن كتف ، وصراح بوزن غراب . وأحيانا تنص على نوع الحركة في الحرف الذي يراد ضبطه من الضم أو الفتح أو الكسر فيقال مثلا : سمح يسمح بالفتح فيهما ، وهتف من باب ضرب ويهتف بالكسر .

أما عن طريقة الكشف في المعاجم فيتم على النحو التالي :

١ - في مختار الصحاح والمصباح المنير وأساس البلاغة والمعجم الوسيط :

ترد الكلمة إلى مفردها إذا كانت جمعا ، وإلى الماضي إذا كانت مضارعا او أمرا أو مصدرا او أي نوع من المشتقات (اسم فاعل - اسم مفعول - صيغة مبالغة) ..

٢ - تجرد الكلمة من حروف الزيادة إذا كانت مزيدة .

٣ - ينظر إلى أول حرف من الكلمة ليعرف ماضيها ثم يليه الحرف الثاني ثم الثالث .

وإذا كان الحرف الثاني أو الثالث من الكلمة ألفا فلابد ان يعرف أصل هذه الألف بالرجوع إلى المضارع أو المصدر إذا لم يظهر اصل الالف في المضارع (راح - دعا - رمى) .

وفي القاموس المحيط نتبع نفس الخطوات السابقة ثم ينظر إلى الحرف الأخير من الحروف الأصليه ليعرف الباب ، وعلى الحرف الأول ليعرف الفصل ثم إلى الحرف الثاني ، درأ : باب الهمزة ، فصل الدال ثم الراء .

الفهـــرس



ـ مطبعة العمرانيه للأوفست
ت : ٥٣٧٥٥٠



